Diego León Arango Gómez
Javier Domínguez Hernández
Carlos Arturo Fernández Uribe (editores)

El museo y la validación del arte



La Carreta del Arte

Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte (2006 : Medellín)
El museo y la validación del arte / VI Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte celebrado en Medellín, 2006. — Editor César A. Hurtado O. — Medellín : La Carreta Editores, Universidad de Antioquia. Facultad de Artes e Instituto de Filosofía, 2008.
320 p. : fot. ; 14x21.5 cm. — (La carreta histórica)
Incluye bibliografías.
1. Museos de arte - Congresos, conferencias, etc. 2. Exposiciones en museos - Congresos, conferencias, etc. 3. Sociología del arte - Congresos, conferencias, etc. 4. Crítica de arte - Congresos, conferencias, etc. 5. Apreciación del arte - Congresos, conferencias, etc. I. Hurtado Orozco, César A., ed. II. Tít.
708 cd 21 ed.
A1183064

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango

ISBN: 978-958-8427-07-2

La Carreta Editores E.U.
Editor: César A. Hurtado Orozco
E-mail: lacarreta@une.net.co
Teléfono: 250 06 84.
Medellín, Colombia.

Primera edición: septiembre de 2008

Carátula: diseño de Álvaro Vélez
Ilustración: Marcel Duchamp, *Fuente*, 1917, 1964 reposición autorizada por el artista. 36 x 48 x 61 cm (Tate Modern Gallery)
Impreso y hecho en Colombia / Printed and made in Colombia
por L. Vieco e Hijas

Contenido

Presentación

La validación del arte no es un problema nuevo o exclusivamente actual, sino preocupación inherente al quehacer artístico desde que ganó su puesto dentro del dominio de lo estético que, como esfera autónoma de la racionalidad humana, es una conquista de la Ilustración del siglo XVIII. Validar un artefacto como obra de arte era, en aquel entonces, poder declararlo bello. Bajo la perspectiva kantiana, que resulta ejemplar de aquel momento histórico, ello requería disponer de un concepto de lo que debía ser la cosa, para poder juzgar si su representación satisfacía o contravenía el gusto, esa sensibilidad de una cultura refinada, que aunque subjetiva, era compartida. El Romanticismo de principios del siglo XIX no abandonó el criterio de lo bello para validar el arte, pero con su concepto de lo característico introdujo en él una diferenciación interna (histórica, cultural y subjetiva) más compleja, en la cual categorías como lo caricaturesco y lo feo ganaron a mediados de siglo estatus de categorías estéticas. El juicio de gusto como criterio de validación cedió a la originalidad del genio del artista, autor de las formas y los contenidos de la obra de arte. La validación del arte se complica, pero la amplitud del formalismo de lo estético permite mantener la cuestión dentro de unos límites más o menos claros, los que distinguen entre formas artísticamente satisfactorias y formas que no lo son. Pero estos límites estallan con los acontecimientos artísticos de la época de la primera guerra europea, el más representativo de los cuales es la Exposición de Artistas Independientes en Nueva York (1917), en la que Marcel Duchamp intenta darle el carácter de obra de arte, de *Fuente*, a un orinal de producción industrial asequible en el comercio.

Los *readymades* de Duchamp fueron un auténtico desafío, no solo para la teoría del arte, para la pregunta de qué es arte, sino para el lugar del arte en la sociedad. Una vez que se ha perdido la posibilidad de definir lo que es el arte a la luz del manto de lo estético, de la función representativa o del refuerzo del prestigio social, parece que cualquier cosa puede ser arte. ¿Por qué, entonces, no todo era arte? Los acontecimientos artísticos del siglo XX hicieron esta pregunta cada vez más apremiante para *el mundo del arte* o la *Institución arte*, cuya importancia no se había percibido antes suficientemente. Desde entonces, se ha hecho más evidente para todos los implicados que el arte

no existe independientemente de ese nexo que relaciona los artistas, el público y los críticos; los teóricos, los filósofos y los historiadores; los curadores, los museos, las galerías y los salones; el aparato de distribución del arte. Cada vez está más claro que ellos también colaboran en la creación del arte que estudian, promueven y distribuyen.

El VI Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte, realizado en Medellín entre el 6 y el 9 de septiembre de 2006 por el Grupo de Investigación en Teoría e Historia del Arte (Facultad de Artes e Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquia) convocó a debatir sobre esta problemática en las ponencias y comunicaciones. El interés que guiaba esta discusión recaía tanto sobre la cuestión de la validación del arte hoy, lo que lo define y distingue como arte (cuando los meros sentidos ya no nos ayudan y nuestro juicio de gusto poco cuenta), como sobre la situación del Museo en dicho proceso. Sin poner en duda la alta misión del Museo, el hecho de que hoy sea «causa, efecto y encarnación de las actitudes y prácticas que definen el momento poshistórico del arte» (Danto), merece la atención específica, en pro del esclarecimiento de su función social institucional, para una mejor comprensión del arte en la cultura del presente. Las ponencias y comunicaciones presentadas entonces y recogidas en este libro, responden a este doble interés. La primera parte de este libro, bajo el título *Teorías que hacen arte*, recoge reflexiones disciplinares respecto a la capacidad de validación artística de los estudios visuales, la historia del arte y la filosofía, o, en otras palabras, todas ellas se preocupan del papel que tiene la teoría en la validación de unas ciertas formas de hacer arte y unas ciertas formas y espacios de relación con el arte. El segundo, bajo el título *Artistas, públicos, museos: procesos de construcción mutua* recoge análisis de situaciones concretas que muestran las diversas posibilidades de relación entre estas tres esferas fundamentales del mundo del arte, en un amplio rango que va desde la apropiación que han hecho los artistas de los museos y salas de exposición como tema y herramienta de creación artística, hasta los constantes esfuerzos de los museos por generar nuevas relaciones con el público (particularmente en el contexto de las ciudades modernas), pasando por el estudio histórico del papel de los museos en la validación de nuevas formas artísticas a lo largo del siglo XX.

Los Editores

El Museo y la validación de la Historia del Arte una relación de doble vía

*Carlos Arturo Fernández Uribe**

El análisis de los vínculos entre la institución del Museo y la disciplina de la Historia del Arte son tan estrechos que muchas veces resulta imposible determinar cuál es la lógica de su proceso de validación mutua. Pero, por eso mismo, una reflexión sobre ellos puede servir para ilustrar no solo el desarrollo de ambas instituciones sino, sobre todo, para aproximarse a algunas de las disyuntivas que enfrentan en el presente. En realidad, a lo largo de sus historias particulares, al menos hasta el siglo XX, el Museo y la Historia del Arte fueron progresivamente unificando sus lenguajes, sus objetivos e incluso sus estrategias de intervención política.

Proponemos plantear una serie de momentos en los cuales ha sido especialmente intensa la relación entre Museo e Historia del Arte con el propósito de identificar los aportes de uno y otra, desde Vasari hasta los retos del fin del arte y del fin de la Historia del Arte.

Primer escenario
Giorgio Vasari: *Las vidas* y la Academia florentina

La elección de Vasari como punto de partida puede resultar más o menos arbitraria porque supone dejar de lado los textos anteriores que, de alguna manera, podemos vincular con una historia del la Historia del Arte, lo mismo que las reuniones o colecciones de objetos que hoy definimos como artísticos y que, evidentemente podemos rastrear en muchos momentos de la historia anterior al siglo XVI. Sin embargo, no interesa en esta oportunidad entrar en la discusión acerca del origen de la Historia del Arte o del Museo, un asunto que, seguramente en ambos casos, convendría reconocer en el contexto de la

* Profesor de la Facultad de Artes. Grupo de investigación en Teoría e Historia del Arte en Colombia, Universidad de Antioquia

Ilustración del siglo XVIII, sino discurrir acerca de sus relaciones básicas y, sobre todo, de la manera como los objetivos y búsquedas de cada uno se manifiestan en la otra institución. Y en este sentido puede ser iluminante una referencia al proyecto de Vasari que no solo tiene que ver con el reconocimiento de los artistas sino también con una especie particular de colección pública de obras de arte.

Como se sabe, la primera edición de *Las vidas*, de Giorgio Vasari, apareció en Florencia en 1550[1]. Además de la amplísima consideración acerca de la vida y de la obra de un numeroso grupo de artistas, 133 en esta edición, el texto de *Las vidas* contiene también las reflexiones teóricas de Vasari en un prólogo general y en una serie de capítulos introductorios a las distintas artes y épocas. Nos interesa sobre todo el prólogo general y en él la definición de los objetivos de todo su trabajo, a los que conviene concederles la mayor trascendencia porque señalan la que será por siglos la finalidad de la Historia del Arte: en palabras del mismo Giorgio Vasari, el libro de *Las vidas* tiene como objetivo fundamental el de conservar la fama de los grandes maestros, y de paso la suya propia. Esta temática de la fama es definitiva para comprender que el trabajo histórico de Vasari es ante todo una Historia del Arte como historia de los artistas.

Los más elevados espíritus, piensa Vasari, caracterizados por un encendido anhelo de gloria, han desplegado siempre los mayores esfuerzos para crear obras que resulten maravillosas para todo el mundo, de tal manera que su fama viva eternamente. Sin embargo, la fama de los artistas ha ido desapareciendo en todos los casos; de esta desgracia se salvan, según Vasari, solo aquellos cuyos nombres y alabanzas fueron conservados por escrito.

> ... se ve claramente que la voracidad del tiempo no solo menguó en gran parte las obras propias [de los artífices] y los testimonios de alabanza de los otros, sino que también borró y extinguió los nombres de todos aquellos que nos fueron conservados por cualquier medio distinto a las vivísimas y devotas plumas de los escritores[2].

Por tanto, en el marco de las ideas de Vasari, la pervivencia del prestigio del artista no depende tanto de sus obras sino de lo que se haya escrito y por este medio se recuerde acerca él.

1. Giorgio Vasari, *Le Vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1991.

2. Giorgio Vasari, *op. cit.*, p. 7.

Pero no se trata solo de un capricho de Vasari; en efecto, estas mismas ideas se encontraban también entre los propósitos de León Battista Alberti, tal como lo señala en la dedicatoria del tratado *De la pintura* que ofrece a Filippo Brunelleschi: «Te suplico continúes, como lo has venido haciendo, encontrando los medios para que tu maravilloso genio obtenga fama imperecedera»[3]. Y la posición de Alberti es muy clara en el sentido de que la fama corresponde al artista más que al arte y que la calidad de su obra no es el criterio decisivo en esta definición. Según sus propias palabras:

> Más que la riqueza, lo que con su trabajo busca el pintor es el elogio, la opinión favorable y la buena voluntad. Lo logrará si su pintura atrae y encanta a los ojos y a la mente del observador [...]. Pero para que alcance todas estas metas, el pintor primero que nada debe ser buen hombre y conocedor de las artes liberales. Todos saben que para recibir la buena voluntad de las personas es mucho más efectivo poseer un buen carácter que ser excelente en el trabajo y en el arte[4].

Sobre el anhelo de la fama como uno de los motores del arte en el Renacimiento se regresa permanentemente a lo largo de todo el texto vasariano. Julius von Schlosser ha señalado la importancia de tener en cuenta la tradición clásica para la consideración de *Las vidas*; y también E. H. Gombrich destaca que «En Vasari, la convicción de que solo la tradición y la memoria pueden conservar vivo el arte, es algo dominante. Dice, exactamente, que esa es la razón que le hizo escribir las vidas de los artistas»[5]. Para comprender este asunto, convendría señalar que la *fama* en Vasari reproduce un concepto de la Antigua Roma donde la inmortalidad del hombre estaba ligada al recuerdo efectivo que los vivos conservaran acerca de los muertos.

A la idea de la fama se agrega en Vasari una permanente pretensión pedagógica; la consideración de las vidas de los grandes artistas debe servir para un verdadero progreso en el arte. Y justamente en esa dirección pedagógica, el libro de *Las vidas* tiene que ver con la constitución de la *Academia de las Artes del Diseño*, fundada por iniciativa de Giorgio Vasari en 1562. Con esta dirección pedagógica, la actividad de la academia vasariana buscaba ante todo fomentar los ideales

3. Leon Battista Alberti, *De la pintura*, México, Servicios Editoriales de la Facultad de Ciencias, UNAM, 1996, p. 59. La fama como objetivo del arte solo quedará por fuera de la idea de arte con el concepto de autonomía que se desarrollará en el XVIII.

4. L. B. Alberti, *op. cit.*, § 52, p. 135.

5. E. H. Gombrich, «Arte y saber histórico», en *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, Madrid, Debate, 1998, pp. 108-109.

clásicos del arte y el progreso por medio de la educación. Sin embargo, muy pronto adquirió también una perspectiva reglamentadora, que luego llegó a dominar en el esquema académico en general: desde 1563 la Academia decide sobre obras públicas de la ciudad, y ya en 1567, mientras decae su carácter educativo, recibe una consulta del rey Felipe II acerca de los planos para El Escorial, lo que demuestra la manera vertiginosa como se extiende su prestigio. Poco después, la Academia florentina comienza a ahogarse por la avalancha de asuntos legales y gremiales que debe administrar, hasta un punto tal que el mismo Vasari se retiró unos años antes de fallecer en 1574. De hecho, esta Academia de las Artes del Diseño decae rápidamente y no presenta signos de recuperación hasta casi un siglo después, en un contexto histórico muy diferente.

Sin embargo, la relación entre la Academia y *Las vidas* es mucho más profunda de lo que podría parecer por estos eventos exteriores. Hans Belting señala que «En la academia la doctrina estética fue institucionalizada, no solo en lecciones para quienes estudiaban allí, sino también en la recolección de ejemplos que, según el esquema original, debían constituir un compendio ideal de las obras de arte históricas»[6].

Los estatutos de la Academia prevén la realización de una especie de friso alrededor de la sala de reuniones con los retratos de los más excelentes artistas toscanos, de Cimabue en adelante, es decir, en el mismo marco de *Las vidas* y con su mismo sentido conceptual; ello significaría que también aquí en la Academia se aprenden las «lecciones de la historia» que a través de los grandes maestros llevan a los artistas a comprender el más elevado ideal del arte, que se convierte, por tanto, en modelo para imitar. Pero, además, Vasari pretendía reunir un amplio conjunto de grabados y, con el tiempo, algunas obras de arte, modelos, diseños y proyectos que pudieran servir como ejemplos del esquema histórico y como material de estudio para los jóvenes. Así, al menos según la teoría y las intenciones de Vasari, el estudiante podría establecer un contacto, así fuera indirecto, con las obras mismas descritas en *Las vidas*.

La idea de la «galería de retratos» se realizó, en unas dimensiones más discretas de las propuestas, en la serie de 250 grabados en madera

6. Hans Belting, «La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte», en *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1990, p. 83.

con retratos de arquitectos, pintores y escultores que aparecieron en la segunda edición de *Las vidas*; el archivo de obras de arte no pudo ser desarrollado y se debió limitar a un álbum de dibujos originales de los artistas estudiados en *Las vidas* (es el llamado *Libro*, que debería haberse unido a la edición de 1568, lo que tampoco se logró).

De esta manera, el proyecto vasariano establece las más amplias relaciones entre lo histórico, la historiografía artística, el sistema educativo y el anuncio de lo que luego será el museo. En palabras de Hans Belting, «La 'aplicación' de la escritura histórico-artística a las instituciones del museo y de la academia aparece aquí en su forma originaria»[7].

Finalmente, es posible analizar cómo el desarrollo de esta clase de Historia del Arte como historia de los artistas de Vasari y, coherente con ella, aquella especie de museo ideal de retratos y modelos que propone en la Academia florentina, manifiestan, en realidad, un proyecto político acerca de la relación entre el artista y la sociedad[8].

Por una parte, a través del proyecto vasariano que reúne Historia del Arte y museo, se reconoce a la ciudad de Florencia como centro de un proceso histórico-artístico, que hoy conocemos con el nombre de Renacimiento, que le permite reivindicar el valor cultural del individuo y de la idea de progreso, incluso más allá de los límites estrictamente artísticos. En efecto, la exaltación de la figura del artista y de su actividad como digna de todos los halagos, recoge un planteamiento que, por lo demás, tiene antecedentes claros en el tratado *De la pintura* de Alberti: «Se pensaba que esta clase de argumentos pesarían enormemente entre los contemporáneos (...), quienes se veían a sí mismos como patronos ilustrados del movimiento que buscaba revivir los maravillosos logros del mundo clásico[9].

Pero también, por otra parte, con el proyecto de Vasari (Historia del Arte y museo), se afirma que el arte es uno de los elementos que contribuyen a la autodefinición cultural de la ciudad, en la medida

7. *Ibid.*, p. 84.

8. «La de Vasari fue, en otras palabras, una política desarrollada durante toda la vida con rara coherencia y unidad de esfuerzos. Y fue, esquematizando, la política de la inserción del artista en la nueva sociedad, que, a partir de la crisis del Renacimiento y del manierismo, estaba naciendo con dificultades [...]». Giovanni Previtali, «Presentazione», en G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, *op. cit.*, p. XIV.

9. J. V. Field, «Introducción», en L. B. Alberti, *De la pintura*, *op. cit.*, pp. 18 19.

en la cual, a través de la exaltación de sus glorias, integra a todos los miembros de la comunidad. Son ideas que se encuentran enmarcadas en una perspectiva ética, que puede descubrirse ya en los escritos de Leon Battista Alberti: el primer deber del hombre es ser buen ciudadano y servir a sus compatriotas en la medida de lo posible; es lo que logra el artista, que es virtuoso por la excelencia de su trabajo, una excelencia que, lo mismo que en todas las actividades humanas, se busca sistemáticamente «(...) por medio de su voluntad, mediante el uso de la razón y siguiendo la naturaleza»[10].

En este orden de ideas, el artista crea, el historiador del arte reconoce y el museo presenta la verdadera realidad cultural de la ciudad.

Segundo escenario
J. J. Winckelmann: los museos del siglo XVIII y la *Historia del arte en la Antigüedad*

Como ya se anotó, la discusión acerca del museo y de la disciplina de la Historia del Arte entra en un terreno mucho más estable en el contexto del siglo XVIII cuando se sacan todas las consecuencias de lo que Hans Belting ha llamado el paso de la «era de las imágenes» a la «era del arte»; o, si se prefiere, las consecuencias de la discusión acerca de la autonomía estética y de la misma disciplina historiográfica: «El lugar de la imagen es ocupado por el arte, que introduce un nuevo nivel de significación entre la aparición visual de la imagen y la comprensión por parte del observador»[11].

A pesar del antecedente fundamental que representa Giorgio Vasari, es casi un lugar común presentar a Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) como padre de la Historia del Arte. Tal idea encuentra quizá una de sus primeras expresiones en el diario italiano de Goethe, de 1787, donde escribe que «Winckelmann fue el primero que nos hizo sentir la necesidad de distinguir entre distintas épocas y que trazó la historia de los estilos en su gradual crecimiento y decadencia»[12]. Sus ideas más importantes se encuentran expresadas

10. Anthony Blunt, *La teoría de las artes en Italia (del 1450 a 1600)*, 4.a ed., Madrid, Cátedra, 1985, p. 20.

11. Hans Belting, *Likness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, p. 16.

12. Citado por D. Irwin, «Introduzione», en Johann J. Winckelmann, *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, Torino, Giulio Einaudi, 1973, p. VIII.

en dos libros que impactaron profundamente la cultura de su época. En primer lugar, las *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*[13], de 1755; no solo para la consideración de su mismo contenido sino también por las relaciones que aquí se pretende establecer, debe notarse que no se trata de un estudio sobre Grecia sino que su objetivo, como lo aclara el mismo título, es el de analizar la imitación que se debe hacer de los griegos en el arte de su tiempo. Y, en segundo lugar, la *Historia del arte en la Antigüedad*, de 1764; en este caso, el objetivo es, en palabras del propio autor, «... la elaboración de un sistema del arte antiguo, no ya con el fin de utilizarlo, por esta vía, para el perfeccionamiento de nuestro arte de hoy, lo que solo es posible para aquellos pocos que estudian el arte antiguo, sino para aprender a observar este último [el arte antiguo] y a admirarlo»[14]. En ambos casos era fundamental la relación con la colección de obras de arte y con el museo.

Sin pretender entrar en este momento en una historia de los museos, conviene recordar que hasta el siglo XVIII predomina el coleccionismo de los reyes, príncipes y grandes financieros; sin embargo, el cambio de gusto del barroco al rococó hace que las grandes colecciones queden ocultas en los gigantescos palacios del XVII que, en general, se cierran; y, por ello, inclusive un rey como Luis XV ya prácticamente no hace grandes compras. Al presentar la historia del Museo del Louvre, Germain Bazin recuerda que

> Luis XIV hacía vida de hombre público y el acceso a los departamentos reales era fácil; entonces se podían ver cómodamente los cuadros de la Corona. La vida de Luis XV es más íntima, más secreta, y ya no es posible admirar «las obras maestras de los más grandes pintores europeos, de un valor enorme, que componen el gabinete de cuadros de su Majestad, amontonados hoy y enterrados en habitaciones pequeñas, mal iluminadas y ocultas en la ciudad de Versalles [...], desconocidos o indiferentes a los extranjeros por la imposibilidad de verlos[15].

Y, aunque desde mediados del siglo se insiste en la necesidad de exponerlos al público, no es hasta el reinado de Luis XVI que la Corona se interesa en el proyecto, con la idea de impulsar «la educación

13. J. J. Winckelmann, *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, Barcelona, Península, 1987.

14. De la carta de Winckelmann a Salomón Gessner, 25 de abril de 1761, citada por Rosario Assunto, *La Antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*, Madrid, Visor, 1990, p. 119.

15. Germain Bazin, *El Louvre*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1971, p. 45.

virtuosa del pueblo». Solo en 1793 logrará inaugurarse el museo[16]. De todas maneras, conviene recordar que antes del Louvre –y antes de los libros de Winckelmann– se establecieron otros museos como el de Nápoles (1738, a raíz de los hallazgos de Herculano), la Galería de los Oficios de Florencia (1743), la Galería de Dresde (1746) y el Museo Británico de Londres (1753).

En realidad, la institución del museo hacía patente el sentido de la «era del arte», particularmente desplegada a partir de la Reforma. Y sin que con ello se pretenda reducir el origen de la Historia del Arte a esa problemática religiosa, se debe reconocer que la actitud conceptual de Winckelmann, incluso después de su conversión al catolicismo, será la propia de la Reforma, que ha propiciado esta crisis de la imagen antigua y el surgimiento de la posibilidad de la mediación estética. Para el desarrollo de esta actitud debieron ser muy importantes sus trabajos en Dresde, y, en especial, el conocimiento de la riquísima pinacoteca del duque Augusto II (luego Augusto III, rey de Polonia) y sus colecciones artísticas: de hecho, Winckelmann asistía en Dresde a las primeras apariciones de la institución del museo como entidad definitiva para la consideración autónoma del arte. Lo trascendental para los estudios de Winckelmann es la *distancia* que ahora se formula frente a la función original de la obra de arte (como imagen sagrada o como decoración, por ejemplo) y su consideración en cuanto tal obra de arte.

En 1766, dos años después de la aparición de la *Historia del arte en la Antigüedad*, Winckelmann añadió a las notas de aquel libro un prefacio en el cual presenta las características de su método histórico[17] y, al mismo tiempo, da pistas acerca de la indispensable vinculación entre la disciplina de la Historia del Arte y la institución del museo.

En primer lugar, el autor afirma que es indispensable entrar en contacto directo con las obras de arte pues, según él, la capacidad de comprender lo bello se desarrolla mejor en las grandes ciudades donde hay abundantes obras de arte, y muy particularmente en Roma en el caso de sus intereses particulares. En consecuencia, desde el comienzo Winckelmann rechaza un planteamiento de la Historia del Arte a partir de las biografías de los artistas, para buscar su objetivo en

16. *Ibid.*, pp. 46-55.

17. J. J. Winckelmann, «Dalla prefazione alle note sulla 'Storia dell'Arte Antica'», en *Il bello nell'arte*, *op. cit.*, pp. 109-118.

las obras mismas y, por eso, se dedica ante todo a observarlas intentando comprender lo esencial de cada una de ellas.

Hoy puede parecernos evidente, pero en este caso la actitud de Winckelmann constituye una completa novedad y es uno de sus más valiosos aportes al estudio del arte. Hasta este momento el paradigma de todo juicio de las obras plásticas se basaba en la literatura: en Grecia, era la mitología y los poemas homéricos; en Roma, había sido el texto histórico; en todo el arte cristiano, la Biblia; en Vasari, las ideas de Cicerón acerca de la historia. Winckelmann, por el contrario, plantea un método que parte directamente de la observación de las esculturas antiguas: con él, por fin, la obra de arte es el paradigma del estudio de la Historia del Arte. Y en este orden de ideas, el museo es su principal aliado y su campo de trabajo básico.

No parece que hasta el presente los historiadores del arte hayan abandonado esa alianza. Al respecto podría citarse a E. H. Gombrich quien en el Prefacio de su *Historia del Arte* se plantea como regla básica de comportamiento «... la de no escribir acerca de obras que no pudiera mostrar en las ilustraciones (...) he preferido referirme siempre a una obra conocida por mí en su original que no a la que solo conociera por fotografías»[18]. El resultado es que, como se ha notado muchas veces, su historia está casi completamente estructurada a partir de la colección de la Nacional Gallery de Londres.

En la realización de su proyecto, Winckelmann considera a Roma como una especie de ciudad museo que le permite plantear su *Historia del arte en la Antigüedad* como un todo coordinado y sistemático en el cual las obras y las ideas se ubican e iluminan recíprocamente. Puede entonces clarificar el problema del estilo, que fundamenta su *Historia*, y, al mismo tiempo, comprender la necesidad de hacer que las obras de arte se presenten en permanente confrontación entre ellas. En este sentido, la definición de su método histórico implica al mismo tiempo la defensa de un tipo de museo que supera ya totalmente la idea de una mera reunión de objetos artísticos reunidos más o menos por casualidad, para plantearse como un todo ordenado con base en una especie de guión teórico general. En otras palabras, la definición de la Historia del Arte como disciplina se encuentra en la misma línea de la consideración del museo artístico como la institución científica; en ambos subyace la misma idea básica de la historia como ciencia, según

18. E. H. Gombrich, *Historia del Arte*, 15ª ed., Madrid, Alianza, 1990, pp. VII-VIII.

la cual el orden racional que aparece en la historia no está en los acontecimientos sino que es producto de la razón humana: es el *verdadero* tiempo el que representa la realidad humana, y del cual se ha eliminado todo lo accidental y transitorio.

Quizá podría afirmarse que la idea de Winckelmann busca, ante todo, una ordenación racionalista de la historia que, por su mismo carácter de modelo, va asumiendo paulatinamente pretensiones de validez universal, en un proceso en el cual, en definitiva, se confunde la dimensión conceptual implícita en un método que pretende ser científico, con su extensión indiscriminada a todo el universo del arte.

En un primer momento se trata de una validación en el ámbito de cada pueblo. Así, por ejemplo, el filósofo italiano Rosario Assunto señala cómo la visión sistemática de Winckelmann conducirá a Karl Philipp Moritz, escritor vinculado con el clima protorromántico del *Sturm und Drang*, a postular la unificación de la historia del arte con la que él llamaba «historia nacional», es decir, con la historia general de cada uno de los pueblos; en la *Introducción* escrita por Moritz en 1791 para los *Anales de la Academia de Bellas Artes de Berlín*, que Asunto cita, encontramos enunciada programáticamente esa unificación:

> En verdad la historia del arte debe correr pareja a la historia general del país. La intrínseca conexión de los hechos no consciente, por ello, que cualquier rama de la historia sea tratada en forma enteramente exclusiva [...]. Con este criterio, ninguna rama de la historia es menos importante que cualquier otra [...]. Una completa y eficaz historia del arte en un estado, aportaría, al mismo tiempo, un excelente punto de vista para toda la instrucción popular de dicho estado [...][19].

En este planteamiento nos encontramos, pues, no solo con el problema de lo nacional, que tiene una importancia definitiva para Humboldt y Hegel, sino también con la relación entre Historia del Arte y educación estética de los pueblos, que sigue las huellas de Schiller; pero, además, en definitiva, con la idea de la Historia del Arte como totalidad sistemática y, en consecuencia, con las bases de un museo definido en el mismo horizonte ideal. Todo lo anterior equivale a señalar que la disciplina de la Historia del Arte y el museo van a compartir los mismos proyectos políticos, sociales, educativos, científicos y estéticos.

19. Karl Philipp Moritz, citado en Rosario Assunto, *La Antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*, Madrid, Visor, 1990, p. 148.

A lo largo del siglo XIX acaba por predominar en la consideración de la historia del arte un universalismo científico que, coherente con el concepto de la autonomía del arte, usa libremente las categorías estilísticas. En palabras de E. H. Gombrich,

> Lo que nos interesa es la idea, nacida en el siglo XIX, de que el historiador puede pasar por alto la norma y contemplar sin prejuicios la sucesión de estos estilos; que puede, en palabras de Hippolyte Taine, acercarse a las distintas creaciones del pasado como un botánico a su materia prima, sin preocuparse de si las flores que describe son bonitas o feas, venenosas o saludables. No es sorprendente que este modo de entender los estilos del pasado le pareciera plausible al siglo XIX, pues su práctica marchaba acompasada con su teoría [...]. No es de extrañar que ganase terreno la idea de que los estilos se distinguen por ciertas características morfológicas reconocibles, tales como el arco apuntado en el caso del gótico y la *rocaille* en el del rococó, y que fuera posible aplicar sin riesgo estos términos desprovistos de su connotación normativa[20].

La *Filosofía del arte* de Hipólito Taine (que tuve oportunidad de discutir en una versión anterior de este mismo evento) serviría para ejemplificar muy bien la conversión de la idea del estilo de Winckelmann, que era ante todo una posibilidad de interpretación, en estructura científica de la Historia del Arte y del museo. En efecto, el positivismo de Taine lo lleva a afirmar que nos encontramos ante hechos ciertos que basta con ordenar; en palabras suyas, referidas a la historia, «Casi podríamos considerarla como una especie de botánica, aplicada no a las plantas, sino a las obras humanas»[21]. Incluso la discusión de los problemas más generales se fundamenta en hechos positivos:

> Desearía emplear inmediatamente este método ante la primera pregunta y la más importante con que se inicia un curso de estética: la definición del arte. ¿Qué es el arte? ¿Cuál es su naturaleza?
> En vez de imponeros una fórmula, voy a presentaros hechos palpables, porque aquí hay hechos, como en todas partes: hechos positivos y que pueden ser observados si consideramos las *obras de arte* ordenadas por familias en los museos y las bibliotecas, como las plantas en un herbario o los animales en una galería de Historia Natural. Se puede aplicar el análisis a unos y otros; investigar lo que es una obra de arte en general, como se estudia lo que es una planta o un animal en el mismo sentido[22].

20. E. H. Gombrich, «Norma y forma. Las categorías estilísticas de la historia del arte y sus orígenes en los ideales renacentistas», *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1985, p. 190.
21. Hipólito Taine, *Filosofía del arte*, Madrid, Calpe, 1922, vol. 1, p. 22.
22. *Ibíd.*, pp. 22-23.

Las consecuencias saltan a la vista y para percibirlas basta recordar los esfuerzos de los grandes museos por consolidar colecciones donde no falte ningún eslabón de la cadena y donde, en consecuencia, se imponen presentaciones que, dado que encarnan una argumentación científica «indiscutible» de «hechos ciertos», se vuelven inamovibles y definitivas.

Tercer escenario
André Malraux y *El museo imaginario*

No es casual que *El museo imaginario* de André Malraux se abra con la reivindicación de la autonomía del arte y recordando que el museo es, ante todo, un intermediario entre la obra y el observador a través de la confrontación de las obras entre sí y no una simple ordenación de datos positivos, como pretendía Taine.

> Un crucifijo románico no era ante todo una escultura, ni la *Madona* de Cimabue era, ante todo, un cuadro; tampoco la *Palas Atenea* de Fidias era, ante todo, una estatua.
> El papel de los museos en nuestra relación con las obras de arte es tan importante, que cuesta pensar que no existan, que no hayan existido nunca, allí donde la civilización de la Europa moderna es o fue desconocida; y que existan entre nosotros desde hace menos de dos siglos. El siglo XIX ha vivido de ellos; de ellos vivimos todavía, y olvidamos que han impuesto al espectador una relación totalmente nueva con la obra de arte. Han contribuido a liberar de su función a las obras de arte [...][23].

No resulta posible establecer una separación entre museo e historia del arte; en efecto, a pesar de la riqueza inaudita que han logrado muchas de sus grandes colecciones, los conocimientos que nos proporciona la Historia del Arte son siempre mucho más amplios que las posibilidades que ofrece el museo, entre otras cosas porque, a pesar de sus pretensiones científicas, la colección de un museo es siempre el resultado de circunstancias casuales. Sin embargo, la experiencia de la relación entre ambos –Historia y museo–, implica que «(...) la reunión de tantas obras maestras, de la cual están sin embargo ausentes tantas obras maestras, convoca en el espíritu a *todas* las obras maestras»[24].

23. André Malraux, «El museo imaginario», *Las voces del silencio. Visión del arte*, Buenos Aires, Emecé, 1956, pp. 11-12.
24. *Ibid.*, p. 13.

La Historia del Arte y el museo se enriquecen entonces con la más amplia, directa y difundida experiencia de las obras de arte, hasta un nivel inimaginable en el pasado.

Malraux analiza la transformación de nuestra manera de mirar las obras, de analizarlas y relacionarlas, que se deriva del desarrollo de nuevos medios como la fotografía o el cine, y en ello descubre no solo un cambio en nuestra mirada sino en la comprensión y validez misma de las obras: la posibilidad de confrontación de la obras las transforma profundamente: «Es una confrontación de metamorfosis»[25], dice Marlaux. Lo que aparece en este nuevo museo imaginario, que es un museo de imágenes, es también una nueva posibilidad para la Historia del Arte, aunque Malraux no se atreve a renunciar a una perspectiva histórica fundamentalmente eurocéntrica porque todavía no aparece claro un orden mundial alternativo.

> Las obras no entran en el museo imaginario recusando a la historia, como las obras clásicas entraban en las colecciones; mantienen con ella un vínculo complejo, que se rompe algunas veces porque aunque la metamorfosis informe también la historia, no la atañe como a las obras de arte. Y si conocemos más civilizaciones que las que han constituido la tradición europea, nuestros conocimientos han modificado nuestra perspectiva en menor medida que las obras nuestra sensibilidad. Las ondas sucesivas de la resurrección mundial que llena el primer museo imaginario se clasifican siguiendo un orden mundial, que es confuso todavía. Hemos visto que el presentimiento de este orden –ligado al descubrimiento de que los valores del arte y de la civilización no coinciden indispensablemente– ha modificado mucho nuestra relación con Grecia; nuestra concepción del arte no se modifica menos cuando la transformación de las estatuas antiguas se nos presenta a la luz de todo el mundo antiguo; cuando el conflicto de Roma moribunda con las tribus victoriosas, es reemplazado por el de Delfos muerto con el Oriente, la India, la China y el mundo bárbaro no romanizado. Cuando una parte considerable de nuestra herencia artística nos es legada ya por hombres cuya idea del arte no era la nuestra, ya por hombres para quienes la idea misma de arte no existía[26].

Cuarto escenario
La experiencia de Giulio Carlo Argan

Existe un curioso informe de Giulio Carlo Argan, fechado en 1939, en su calidad de Superintendente de Bellas Artes, dirigido al Director

25. *Ibid.*, p. 12.
26. *Ibid.*, 125.

General de Antigüedades y Bellas Artes, en el cual da cuenta de una visita de trabajo a los museos norteamericanos. Conviene recordar que estos museos se habían formado, generalmente, gracias al ingreso de colecciones particulares reunidas después de la Primera Guerra Mundial cuando los grandes capitales norteamericanos –por lo demás, fruto casi siempre del auge de la industria bélica y de los ingresos provenientes de la mafia del alcohol en la época de la prohibición– se encontraron en la posibilidad de comprar «casi todo» lo que había en Europa, sumida en la violenta crisis económica y social de la posguerra.

Argan, entonces un joven intelectual y funcionario, que había nacido en 1909 y estaba sentando entonces las bases de su trabajo histórico y crítico posterior, constata una profunda diferencia entre los museos europeos, que, dentro de sus límites particulares, procuraban hacer una presentación sistemática, ordenada y coherente, de la historia del arte, y los museos norteamericanos donde la situación es muy diferente:

> ... en todo Museo norteamericano hay obras antiguas, modernas y contemporáneas, obras de todos los países, colecciones de artes menores y de muebles, etc. Esta pluralidad de argumentos lleva necesariamente a hacer prevalecer el hecho estético sobre el dato histórico, ya que es una sucesión histórica difícilmente realizable por la misma manera como los Museos se formaron, recogiendo donaciones privadas y adquiriendo objetos del mercado. Ahora bien, este hecho, aunque demuestra la ausencia de antiguos títulos de nobleza, se computa entre los activos de los Museos americanos porque aumenta mucho su capacidad educativa[27].

Sin embargo, dentro de la concepción teórica de Giulio Carlo Argan, el asunto no se limita solo al reconocimiento de esta especial capacidad educativa sino que tiene resonancias directas en la situación crítica que enfrenta la Historia del Arte en la segunda mitad del siglo XX e incluso, más en el fondo, toda la tradición historicista y humanista occidental.

Como demostración de la importancia que percibe en este asunto, Argan lo retoma treinta años después, en 1969, dentro de la formulación sistemática de su concepción de la disciplina de la Historia del Arte, que aparece en el primer número de su revista *Storia dell'arte*. Su preocupación central en ese largo texto –publicado además dentro del conjunto de ensayos que forman el libro *Historia del arte como*

27. Giulio Carlo Argan, en Rossana Bossaglia, *Parlando con Argan*, Nuoro (Italia), Ilisso Edizioni, 1992, p. 104.

historia de la ciudad, sin duda, su trabajo teórico más conocido en lengua española[28]–, se inscribe ya dentro de una reflexión acerca de la crisis de la disciplina, que no es un problema particular sino que forma parte de «... la actual contestación generalizada del historicismo a favor de un cientificismo integral, indudablemente más conforme a los modelos culturales de una civilización tecnológica [...]». Según Argan, en ese marco,

> ... el problema del arte es quizás el punto crucial de la disputa. Como el arte es un problema «del espíritu», si se pudiera probar que no se puede hacer su historia sino que hay que hacer ciencia del arte, se probaría que todos los actos y hechos humanos son materia de ciencia y no de historia. La historia sería, entonces, un método empírico superado, como curar una pulmonía con tisanas en vez de usar antibióticos. Pero si se demostrase, por el contrario, que la historia es ciencia porque es el único modo de estudiar el comportamiento humano, cuya estructura es histórica, y que solo es necesario revisar sus métodos, como sucede con todos los métodos científicos, se demostraría que el método histórico puede explicar también hechos ajenos al área del historicismo europeo y que, por lo tanto, la acusación de eurocentrismo que hace el cientificismo al historicismo humanista no se sostiene[29].

En este contexto redescubre Argan la importancia de los nuevos museos, especialmente los norteamericanos, que por sus características han contribuido decisivamente a la fundación de una *ciencia del arte* rigurosa. En esta época de reproductibilidad técnica y de difusión masiva a través de los medios, la obra de arte pierde toda su *aura*, entre otras cosas porque se separa del contexto histórico ambiental en el cual fue producida y, en consecuencia, gana un máximo de *exponibilidad*, una presencia absoluta, atemporal:

> Esta es la condición en que la obra de arte aparece en el museo, el instrumento que ha creado nuestra civilización para el disfrute artístico colectivo; en el museo la obra de arte está *expuesta*, o sea presentada de modo que sus valores estéticos puros quedan en evidencia. No es casual que Malraux haya concebido una reseña sintética del arte mundial como un *musée imaginaire*, en el que la presentación o la exposición de la obra vuelve imposible el discurso histórico[30].

La crisis de la Historia del Arte es, por tanto, también una crisis de aquella relación fundacional y constituyente con el museo.

28. Giulio Carlo Argan, «La historia del arte», en *Historia del arte como historia de la ciudad*, Barcelona, Laia, 1984, pp. 15-71.
29. *Ibíd*, pp. 58-59.
30. *Ibíd*, p. 59.

Independientemente de los aspectos sociológicos, muy interesantes por otra parte, bastará con observar que 1) la transferencia [de obras de arte de Europa a Estados Unidos] se realizó desde naciones 'históricas' a un gran país en pleno desarrollo industrial cuya población era, en cuanto a su origen, heterogénea; 2) las obras, sustraídas al ambiente histórico en el que habían nacido, fueron agrupadas en conjuntos nada unitarios, que se proponían reunir lo mejor de todas las culturas artísticas mundiales; 3) las colecciones incluían obras antiguas y modernas que con frecuencia eran reunidas y comparadas; 4) todas provenían del mercado y, por lo tanto, ya habían perdido su función original; 5) el museo encontraba su razón de ser no ya en la demostración de la pasada grandeza de las civilizaciones históricas, sino de un progreso tecnológico y de un poderío económico actuales. ¿Cómo podía justificarse, en ese contexto, la presencia de esos documentos de una historia que no tenía relación con el pasado histórico del país? Evidentemente, dejando en segundo plano su significado histórico y subrayando el valor estético puro de las obras de arte, o sea, afirmando que el arte no es tanto el producto de un lento proceso cultural como la expresión de la creatividad connatural al ser humano[31].

En este orden de ideas, el museo contemporáneo –y, en particular, el pensamiento estético norteamericano– deja de lado la discusión de la génesis histórica del arte para centrarse en la función social de la experiencia creativa y autónoma del arte; de esta manera, se supera finalmente uno de los límites más profundos del historicismo tradicional que encuadraba la obra de arte dentro de los esquemas habituales de la historia política nacional. Cada vez resulta más claro que ni la Historia del Arte ni el Museo se pueden reducir a un ordenamiento de los fenómenos artísticos por áreas o «escuelas» nacionales.

Argan, sin embargo, sigue reivindicando la peculiaridad de la Historia del Arte. Una vez disueltos aquellos límites nacionales, se correría el peligro de reducir el problema del historiador a la constitución de un *corpus* universal que documente todas las obras, y el Museo a un depósito de obras rigurosamente clasificadas, restauradas y conservadas. Frente a esta posibilidad cientificista, reafirma que el fundamento de la Historia del Arte no se encuentra en ser una investigación de cosas sino una investigación de significados, en un proceso metodológico que consiste en la relación de cada hecho con el campo de la serie completa de la fenomenología del arte. Y de nuevo puede formularse, entonces, la vinculación e incluso un nuevo diálogo entre la Historia del Arte y el Museo, transformado también él en un organismo cultural en constante desarrollo, porque

31. *Ibíd*, pp. 59-60.

... para el historiador del arte la obra estudiada ayer vuelve a ponerse como problema hoy y será un problema mañana [...]. Para el historiador que estudia el hacer humano en sus diversos modos el problema es siempre uno solo, aunque tenga más de una solución: es el problema de las alternativas y las opciones morales, el problema de la libertad[32].

Conclusión. El Museo y el fin de la historia del arte

En definitiva, el panorama con el cual se enfrentan tanto la Historia del Arte como el Museo en sus mutua justificación, según este texto de 1969 de Giulio Carlo Argan, implica una profunda responsabilidad ética, política y cultural y una completa revisión de sus esquemas de trabajo.

Por una parte, sería necesario romper los límites de la tradicional «obra maestra» y lograr que

... los historiadores el arte abandonaran el prejuicio, manifiestamente clasista, por el que no consideran digno ocuparse de la fenomenología casi desmesurada pero muy significativa de lo que suele llamarse la producción artística menor: el ornato arquitectónico, las diversas categorías de artesanía, el grabado, etc. Es un material inmenso, cuya dispersión y destrucción se sigue permitiendo atolondradamente hasta hoy y que, de hecho, no podría ser protegido porque no es estudiado ni conocido[33].

Por supuesto, en la perspectiva de los últimos años esta ruptura de límites implica la apertura hacia producciones que, lógicamente, no podían ser previstas hace casi 40 años y que implican nuevos retos tanto para la Historia del Arte como para el Museo. Sin embargo, a favor del planteamiento de Argan habla su convicción de que no es posible establecer una diferencia ni teórica, ni metodológica entre el arte y la ciudad: «... es necesario que los historiadores del arte [y el museo, dentro de nuestra lectura] consideren el estudio científico de todos los fenómenos vitales de la ciudad como pertenecientes a su disciplina [...], y su intervención en el devenir de la ciudad como el tema fundamental de la ética de su disciplina»[34].

32. *Ibíd*, p. 65.
33. *Ibíd*, p. 69.
34. Giulio Carlo Argan, «Ciudad ideal y ciudad real», en *Historia del arte como historia de la ciudad*, *op. cit.*, p. 83.

De manera simultánea, Argan propugna por una Historia del Arte que deje de lado la exaltación de la personalidad heroica e ideal de los artistas y se dedique, mejor, al análisis de situaciones problemáticas dentro de un sistema de relaciones, lo que llevaría, necesariamente, a reconocer que la Historia del Arte «(...) es una historia altamente dramática, un juego de fuerzas que se interfieren y se contrastan»[35].

En definitiva, desde el punto de vista de Argan la discusión de los últimos años no debería centrarse sobre la posibilidad o no de que el Museo y la Historia del Arte estén en capacidad de asumir el reto de nuevos problemas urbanos, de metodologías relacionales, de nuevas prácticas artísticas, de conceptualidades difusas o de otras perspectivas políticas. En problema de fondo radica, según él, en la necesidad insoslayable de defender la posibilidad de interpretación y debate, en contra de las ansias cientificistas de reducirlos a la condición de un archivo perfecto y cerrado.

35. Giulio Carlo Argan, «La historia del arte», *op. cit.*, p. 70.

Estudios visuales e institucionalidad

*Luis Fernando Valencia**

El antecedente directo de los Estudios visuales es el cuerpo heterogéneo de diferentes aportaciones que en la década del sesenta fue nombrado como Estudios culturales. Pero antes, durante el decenio de los cincuentas, y principalmente en Gran Bretaña, emergieron las condiciones que propiciarían lo que en los años posteriores se conocería como Estudios culturales. Estas circunstancias fueron: 1. Un aumento de la migración, donde las personas tenían la opción de educarse y vivir diferentes circunstancias culturales. 2. La segunda posguerra trajo cambios impredecibles que necesitaban nuevos parámetros para ser afrontados. 3. Las disciplinas existentes se vieron abocadas a cambios necesarios para poder enfrentar estas nuevas problemáticas. 4. Ciertas diferencias de clase, región, cultura popular, manifestaciones inéditas de los jóvenes, y lo que en su momento se llamó contracultura, adquirieron una visibilidad notable. 5. El surgimiento de la comunicación, la publicidad y ciertos tipos de música, con una fuerza que no poseían antes de la guerra[1].

Raymond Williams, uno de los pioneros de los Estudios culturales, afirmaba, en 1958, que: «la cultura es común»[2], manifestaba su oposición a las exclusiones de lo que no pertenecía al «canon», y obviamente en contra de una cultura selectiva que discriminaba las nuevas formas que se encontraban en todo tipo de manifestaciones, y aún en la vida cotidiana. Es un antecedente de la no diferencia entre cultura de elite y cultura popular, que mas tarde, será una de las declaraciones más difundidas de los Estudios visuales ante la Historia del arte. Desafió las restricciones que imponían los departamentos académicos con sus disciplinas cerradas, abogando por una ampliación, donde fuere necesaria, de las disciplinas tradicionales. Las visiones orgánica y

* Profesor de la Maestría en Historia del Arte de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.

1. Michael Payne, *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, Buenos Aires, Paidós, 2002, pp. 202-203.

2. *Ibíd.*, p. 203.

funcionalista que imperaban en los sesenta, no incluían en sus zonas de discusión, problemas que surgían, como el movimiento de los afroamericanos o la liberación femenina. Estos aspectos también habían sido dejados de lado por la política cultural que en ese momento esgrimían lo que se llamaba el movimiento obrero y las izquierdas, comunistas y social demócratas.

Los Estudios culturales no aspiran pues a los modelos de la ciencia y la objetividad, decidiéndose por un compromiso con lo personal, autobiográfico, evaluativo y político. Cuando la cultura a partir de 1968 se ve fracturada por los problemas de género, raza y clase, los Estudios culturales ven ahí un lugar de negociación, un punto de conflicto, una oportunidad para analizar las innovaciones que se daban, y unas circunstancias necesarias para ejercer resistencia. Los exámenes marxistas, relevantes en ese momento, dejaron olímpicamente de lado el acuciante problema de género que se levantaba, y prestaron poca atención a otros tópicos que emergían: migración, racismo, antirracismo, desplazamientos, entre otros. Los Estudios culturales se situaban en la interacción entre las instituciones, los géneros, las diferentes unidades de saber, dando capital importancia a la forma como un grupo específico asumía un texto, sin desvirtuar la forma como otro conglomerado peculiar lo acogía. En este momento, ya en los años setenta, se partía de una disciplina específica, pero los Estudios culturales estaban creando la ruta para, en el transcurso de la investigación, hacer uso de otras disciplinas a las que conducía el mismo proceso[3]. En 1980 ya existía un cuerpo de textos, que aunque heterogéneos, podían identificarse como un espacio creado por los Estudios culturales.

En Latinoamérica el texto de Jesús Martín-Barbero «De los medios a las mediaciones»[4] y «Culturas híbridas»[5] de Néstor García Canclini son momentos fundantes de los Estudios culturales en el área. Martín-Barbero «es detallado e incisivo: rubro por rubro, se disecciona la literatura de cordel, los novelones de radio, algunas de las múltiples modalidades de lo televisivo, para deconstruir la forma en que el poder fluye a través de los sujetos de lo popular, esos que padecen

3. *Ibíd.*, p. 205.

4. Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Gustavo Gili, 1993. 300 p.

5. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990.

influencias y a la vez las promueven[6].» García Canclini abre un campo nuevo de aproximación a las mezclas e hibridaciones entre «lo modernizado y lo arcaico, entre lo urbano y lo rural, entre el territorio y las redes internacionalizadas de la comunicación electrónica[7]». Ambos se han ocupado de las nuevas sensibilidades que ha generado lo popular, los efectos de lo mediático sobre el problema comunicológico, la visibilidad de las tribus urbanas, además de otros asuntos semejantes. Las relaciones que han creado entre cultura y política han contribuido al análisis de las condiciones actuales en nuestro subcontinente.

En América Latina, los Estudios visuales han ejercido una sana influencia con relación al concepto de identidad y han manifestado su agotamiento. En un mundo interconectado, hacer énfasis en «esencias autocontenidas» y en narraciones con pretensiones identitarias no deja de ser un gesto de fatiga, frente a los conjuntos «interétnicos, transclasistas y transnacionales»[8] que han pasado de la identidad a la heterogeneidad y la hibridación multiculturales. Trabajando en esta dirección, los Estudios visuales han develado las políticas de homogeneización fundamentalista a las que conducen estos actos de purismos étnicos, nacionales o de clase. En medio de una globalización económica, política y cultural, los Estudios visuales abogan por planteamientos que involucren políticas interculturales democráticas que sean «capaces de reconocer la crítica, la polisemia y la heteroglosia.»

Al final de la década de los ochenta, el debate se centraba en el carácter transdiciplinar, interdisciplinar, o como afirmaba J. Clarke, definitivamente «indisciplinar» de los Estudios culturales. La opción posdisciplinar se iba vinculando a otros desarrollos posmodernos similares.[9] Ya en la década de los noventa, del campo de los Estudios culturales como base analítica, van emergiendo los Estudios visuales que se centrarán ya en problemas específicos con la imagen en general, las vicisitudes de los medios masivos de comunicación cuando están relacionados con las artes plásticas, las tensiones entre alta y baja cultura

6. Roberto A. Follari, «Estudios sobre posmodernidad y estudios culturales: ¿sinónimos?» http//www.educ.ar/educar/servlet/Downloads/S_BD_COLLECCIONN/FOLLARI2. PDF

7. *Ibíd.*, p. 7.

8. Néstor García Canclini, «El malestar en los estudios culturales», en Revista *Fractal* N° 6, julio-septiembre, 1997, año 2, volumen II, pp. 45-60. http://www.fractal.com.mx/F6cancli.html.

9. Payne, *op. cit.*, p. 206.

en el medio artístico, el examen de lo fotográfico, entre otros temas. Al tomar un camino intermedio entre los empirismos exacerbados y los abstraccionismos puristas, los Estudios visuales adquieren cierta libertad para poder abordar problemas contemporáneos, prescindiendo de los compartimentos estancos de algunas disciplinas. Los Estudios visuales inician un tránsito donde la teoría no puede prescindir sin más, de la visualidad que adquieren los grupos minoritarios, los problemas políticos que representan los grupos migratorios, y otra serie de conflictos que algunas teorías omitían impunemente.

Situados ya en el decenio de los noventa como un terreno específico, aunque derivados y basados en los Estudios culturales como generalidad, los Estudios visuales son ahora una manifestación en el campo de la cultura contemporánea con vínculos con el pensamiento posestructuralista y posmoderno. Nacidos en el ámbito anglosajón como *Visual Culture* en la misma década de los noventa, también se conocieron en Europa como *Comunicación visual* y en Norteamérica como *Visual Studies*. En España han adquirido difusión a través de los tres números publicados de la revista *Estudios Visuales* desde 1998 y de los Congresos Internacionales sobre Estudios visuales que ha realizado Arco en los dos últimos años[10]. Con la llegada de la cultura de masas y el impactante avance de la imagen en las sociedades de la información, la historia del arte ha mostrado su inadecuación en algunos aspectos que son precisamente los que los Estudios visuales le señalan como puntos de conflicto. Los Estudios visuales pretenden referirse a estos hechos con un nuevo cuerpo teórico, inexistente en los códigos hegemónicos y canónicos de la historia del arte.

Dejando entonces los Estudios culturales como basamento teórico de los Estudios visuales, es necesario pasar ahora al campo específico que se levanta con la irrupción de los Estudios visuales en los dominios de lo artístico, de la imagen, de lo visual, de las artes plásticas. Sobre cinco hechos netamente visibles que cuestionaban los valores de la modernidad, los Estudios visuales encuentran el terreno propicio para erigir su discurso. 1. El apropiacionismo (1) que después del exceso de intelectualidad del minimal y conceptual, retornaba con fuerza inusitada, en los años ochenta, a la pintura como especificidad

10. Simón Marchán Fiz, «Las artes ante la cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra», en José Luis Brea, *Estudios visuales. La epistemología en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005. p. 75-76.

y a la imagen como generalidad. 2. Las teorías postestructuralistas, con la deconstrucción liderada por Derrida, y el esquizo-análisis de Gilles Deleuze, concretado en un singular libro sobre Bacon. 3. La deconstrucción que contra todos los cálculos asaltó la arquitectura. 4. La crisis de la representación que inundó la imagen de mundos inéditos e imprevistos. 5. El discurso de la diferencia que instauró la teoría multicultural[11].

La interdisciplinariedad es parte necesaria del programa de los Estudios visuales como ocurre al transformar los dos términos que componen el título de «Historia del arte». La palabra Historia es convertida en cultura, y aún más: en cultura de masas, (2) o sea, hay una migración hacia un campo más amplio: la cultura. Y la palabra arte es convertida en visual. Visual en el sentido que lo considera Debray, o sea el momento en que la imagen se involucra con lo publicitario, el diseño; en general, las imágenes mediadas. Al transformar la Historia en cultura, y el arte en visual, los Estudios visuales convierten la imagen en parte fundamental de su análisis, separándose del texto, y dándole a la imagen, valores intraducibles al lenguaje. La mencionada interdisciplinariedad podría ejemplarizarse en una obra presentada en la última Bienal de Sao Paulo: «Expedición de Thomas Ender reconsiderada», donde un grupo de artistas, antropólogos, etnógrafos, sociólogos, arquitectos, entre otros profesionales, recorrió los mismos lugares que Ender había recorrido en el siglo XIX, pero adoptando un punto de vista actualizado a la situación presente.

Frente al giro lingüístico, y aun frente al giro semiótico, los Estudios visuales proponen el giro visual. Este sería una complejización de los actos de ver, en una dirección diferente a lo que se ha denominado «visualidad». Los juicios visuales ya no serían golpes de vista prístinos, como los invocaba Greenberg, sino una profunda interacción entre visualidad, instituciones, discurso y corporalidad.[12] El concepto de «visión», aunque incluye lo que se ha llamado «ojo entrenado», va más allá, pues cada cultura tiene un tipo de visión que se ha forjado en una correspondencia biunívoca: el ojo trascendente del Renacimiento, es diferente al cotidiano de la pintura holandesa. En una estrategia poslingüística y postsemiótica, la visión se plantea como

11. Anna Maria Guasch, «Los Estudios visuales. Un estado de la cuestión», en Revista *Estudios visuales* N° 1, Murcia, Cendeac, 1998. p. 8.

12. *Ibíd.*, p.10.

irreductible a palabra, discurso, signo, lenguaje, aspirando al estatuto de mediadora, a una epistemología de la visibilidad, «como complejos individuales que recorren y atraviesan múltiples identidades»[13].

Como constructo complejo, la visión deja de ser un problema de mímesis, tampoco de una simple representación, y menos un problema perceptual. **(3)** El significado cultural adquiere para los Estudios visuales un valor más relevante que el intrínsico, inmanente. El contexto adquiere protagonismo sobre el texto, ahora es importante qué poder erige la imagen, quién la manipula, qué comunidad emite, a cual omite. Con estos criterios, imágenes que habían sido desechadas por quedar por debajo de los cánones estéticos de la Historia del arte, cobran un nuevo protagonismo. Lo que significa una imagen al interior de ella misma, aunque haga parte del análisis, ahora es necesario incluir todo el entramado cultural, geográfico, comunitario, en el cual está inmersa. La jerarquía óptica pierde preeminencia, el discurso vertical jerárquico también, se desdibujan los límites entre alta y baja cultura, y la tecnología es ya un hecho admitido, sin la fascinación acrítica del invento nuevo.

Malcolm Barnard, citado por Anna Maria Guasch,[14] considera que las imágenes tienen dos sentidos fundamentales: el primero lo nombra como el lado cultural de la frase que sería el lado fuerte, y el segundo es el lado débil que sería la parte visual de la misma. Entonces los exámenes de las imágenes, pueden extenderse al diseño, el cine, la fotografía, la publicidad, el video, la televisión, la Internet. Esta multiplicidad de intereses intelectuales fue intensamente exhibida en la XXVI Bienal de Sao Paulo. El curador Alfons Hug, al visitar el taller de Paulo Bruscky en Recife, quedó tan impresionado por la diversidad y amplitud del rango de intereses de Bruscky, que montó en la Bienal una réplica, exacta y a escala real, del taller del artista. También ciertas imágenes como las de Rasheed Araeen, se afronta tanto el lado cultural que hemos mencionado: cuadrícula de fondo, como emblema de la modernidad cartesiana; como también el lado visual, que alude a la violencia que se ha ejercido sobre determinadas comunidades. Este lado visual representa, para Mirzoeff, el siglo XX, la posmodernidad, así como el siglo XIX quedó representado por el periódico y la novela.

13. W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Really Want*. Citado por Anna María Guasch, *op. cit. Ibíd.*, pp. 10-11.

14. Malcolm Barnard, *Approaches to Understanding Visual Culture*, citado por Anna María Guasch. *Ibíd.*, p. 14.

Algunos aspectos temáticos aparecen con frecuencia en los Estudios visuales: retórica de la imagen, **(4)** panopticismo, relaciones entre mirada y subjetividad, fetichismo, entre otros. Todos estos temas están atravesados por intencionalidades que van más allá de la significación a nivel de lo artístico, ubicándose como «prácticas culturales cuya importancia delata los valores de quienes las crearon, manipularon y consumieron[15]. En su aspecto temático como texto, y en sus relaciones sociales y políticas como contexto, los Estudios visuales pretenden un desmantelamiento de disciplinas como la historia del arte y la estética. Entendido no como una destrucción, sino como una deconstrucción; no como clausura, sino como expansión; una desarticulación, pero no en el sentido de desorganizar, sino de despieze; de considerar el todo desde las unidades elementales mismas como maniobra analítica. Estas tácticas pueden derivar en problemas políticos, **(5)** feministas, marxistas, raza, etnicidad, estudios coloniales, **(6)** poscoloniales, **(7)** género.

Están dentro del rango de interés de los Estudios visuales los discretos homenajes efímeros, sin monumentalidad ni espectáculo. Las mezclas mediáticas de Matthew Barney son paradigmáticas de los terrenos expandidos de los Estudios visuales. En ellas encontramos desde proezas físicas, como escalar el hall del Guggenheim, hasta complejos decorados que sobrecogen al espectador. Un compuesto de sexualidad, fantasía, autobiografía, historia y mitología, particularmente elocuente de la libertad poshistórica del artista actual. Finalizadas las narrativas maestras, los grandes relatos de Lyotard, y perdida la autonomía del arte como disciplina cerrada e incontaminada, las imágenes mediáticas son testimonio de las nuevas relaciones entra alta y baja cultura.

Los Estudios visuales tienen sus críticos, y en algunos casos eminentes, como Rosalind Krauss y Hal Foster. Para la primera[16] la expansión de la Historia del arte hasta los medios, el cine, etc., sería ceder a las premisas del capitalismo, a la industria cultural. Y de hecho este fenómeno ocurre, produciendo un arte banal. Para Foster «No se pue-

15. Keith Moxey, *Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los Estudios visuales*, citado por Anna Maria Guasch. *Ibíd.*, p.16.

16. Rosalind Krauss, «Welcome to the Cultural Revolution», *October* 77, 1996. Citada por Anna Maria Guasch en «Doce reglas para una nueva academia: la nueva Historia del arte y los Estudios visuales», en José Luis Brea (Ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, p. 60.

de practicar la interdisciplinariedad sin antes dominar una cierta disciplina. De lo contrario se corre el riesgo de caer en un eclecticismo e indefinición en relación a cuál es específicamente el campo y los límites de la historia del arte[17].» Obviamente esto también es posible. Pero dejar la Historia del arte intacta, tal como la concibió Panofsky en su magnífica *Historia del arte como disciplina humanística*, sin considerar los esenciales cambios de posguerra es ya una empresa al borde de lo imposible. Al renunciar el arte a su autorreferencialidad, a su autonomía, en realidad, no es una pérdida, es un enriquecimiento al vincular inéditos aspectos sobre las tecnologías recientes, y pronunciamientos sobre materias, como el aprendizaje por ejemplo, que proyectan el arte más allá de procesos narcisistas y geniales, hacia campos que involucran las expectativas de la comunidad.

El poder del deseo es reivindicado por los Estudios visuales, pero basado en situaciones netamente oculares, es decir, donde el conocimiento lingüístico pierda el poder que ha ejercido frente a la imagen. Obras cuya visualidad no puede ser traducida a disciplinas semióticas o estructuralistas. En el nuevo giro visual, aparecen obras que no pueden ponerse a la luz de los modelos de textualidad: sean lingüísticos o semióticos, retóricos. Surgen, entonces, en los Estudios visuales, modelos de recepción y visualidad, donde el espectador adquiere un estatuto protagónico. Imágenes que incluyen el efecto mediático y visiones donde el transcurrir cotidiano es ahora el nuevo espectáculo. Se inaugura una conversación entre «historiadores del arte, teóricos, fenomenólogos, psicoanalistas, antropólogos, teóricos del cine»[18]. Panofsky se acercó a esta interdisciplinariedad en su libro *La perspectiva como forma simbólica*, donde aparecen relaciones entre filosofía, óptica, teología, psicología. En palabras de Argan: «Panofsky es el Saussure de la historia del arte», aludiendo a su libro *Curso de lingüística general* que fue el momento fundante de la lingüística moderna y base esencial del posterior estructuralismo.

Como acto complejo, lo visual abandona la reducción a la que ha sido sometido, su condición de simple mediador retiniano, para levantarse como construcción social y cultural de la mirada. **(8)** El modelo horizontal, no jerárquico, prima sobre el vertical jerárquico, lo sincrónico, el aquí y ahora, sobre el diacrónico que se despliega en la historia. Y así mismo lo cultural, subcultural, multicultural, intercultural, son en los Estudios visuales áreas con más relevancia que lo histórico, historicista, causal, evolucionista, finalista. Es necesario observar las relaciones entre imagen y poder, más allá de su significación artística. Las genealogías de Foucault y las aproximaciones de Bourdieu, con sus conceptos transversales, poliformes y de desmantelamiento, son para los Estudios visuales operaciones más significativas que el seguimiento de la continuidad, los análisis predecibles de antes –después y causa– efecto. Podríamos hablar de estrategias de desmantelamiento, tácticas descualificadoras, maniobras de desestabilización.

Aby Warburg es destacable para los Estudios visuales por la forma como realizó sus estudios antropológicos en su «Atlas Mnemosyne» que estaban más basados en las imágenes que en la historia del arte o la estética. Se plantea así un nuevo campo indisciplinar, un terreno intersticial de convergencia y turbulencia entre distintas líneas del saber. Una colisión académica donde cada campo toma del otro lo necesario para su deriva. Caído el paradigma, la metodología de la modernidad de Hauser, Gombrich, Wolffin, ya no representan un todo sistemático y abarcante, sino fuentes, donde en un determinado momento, extractamos pautas para argumentos más plurales. Si el arte pierde su autonomía después de la modernidad, también la estética deja de ser la disciplina que canonizaba la historia del arte y los Estudios visuales entrarían en una operación de desmantelamiento, encontrando relevancia donde la Historia del arte no estaba ya interesada en buscar. La cultura material de la historia del arte, representada en estructuras físicas como bibliotecas, galerías y museos, es ampliada hacia una cultura virtual de los Estudios visuales, representada por la inmaterialidad de la imagen localizada en el ciberespacio con su carácter ubicuo e incorpóreo[19].

Apocalípticos e integrados libro de Umberto Eco de 1965, descubre tempranamente la zona de conflicto entre los que aceptaban la revolución mediática, los integrados, y lo que la rechazaban, los apocalípticos. También anticipadamente, el profesor español Juan Antonio Ramírez, criticó la posición elitista y exclusiva de los apocalípticos y la acrítica de los integrados, planteando una tercera vía, que al ampliar la historia del arte hacia una historia de la cultura,

17. Hal Foster, «The Archive without Museums», *October* 77, 1996. Citada por Anna Maria Guasch. *Ibíd.*, p.61.

18. Anna Maria Guasch, Doce reglas para una nueva academia: la nueva Historia del arte y los Estudios visuales. *Ibíd.*, p. 64.

19. *Ibíd.*, p. 69.

se llegaría a una posición intermedia que eliminaría barreras entre lo humanista y lo popular. Las imágenes de Beatriz González, tomadas de los periódicos, en los años sesenta, son también una prematura visión, en nuestro medio, de la relación entre la revolución mediática y el arte. En *Los suicidas del Sisga* podemos ver aspectos inherentes a lo propiamente artístico como lo hace la Historia del arte, pero también, con los Estudios visuales aparece todo un contexto cultural, social y político que la imagen levanta. Si de algo podemos hablar de globalización, es de la imagen misma. Entonces si el arte quiere estar cerca de la vida cotidiana, tiene que ocurrir una especie de colapso, donde convivan medios aparentemente antípodas: arte elevado y arte popular, alta y baja cultura, analogía y digitalidad.

Los Estudios visuales al acoger un mundo fragmentario, sin narrativas únicas, sin actitudes teleológicas, están cerca del modelo rizomático **(9)** de Deleuze y Guattari. Sus intencionalidades incluyen situaciones de multiplicidad no totalizante, deconstrucción de la lógica binaria, omisión del pensamiento ahistórico que cree en una razón neutral y normalizada. En este sentido su influencia sobre los departamentos de Historia del arte en el ámbito académico, podría ser una vía para entrar a realizar cambios, creando nuevos criterios, más allá de los estilísticos y cronológicos. Todo el sistema binario de la semiótica, sería transformado hacia una semiótica visual, donde las divisiones bipolares como significado, significante, índices, íconos y símbolos, practicadas por Saussure y Pierce que ya aparecen como una «estética de laboratorio»[20], entrarían, como lo mostró Meyer Schapiro, en áreas de diferendo, como la problemática de autoría, el contexto del significado y toda la estética de la recepción con el estudio de su sujeto primordial: el espectador.

La interpretación de las obras como se ha abordado hasta el presente sigue vigente, pero ahora hay un nuevo énfasis en cómo se produce ese significado, cuáles los procesos que se desecadenan para que algo sea inteligible. Se acogería la propuesta de Hans Belting que considera el proyecto de una nueva iconología, ya no a la manera de Panofsky, sino a la de Mitchell, donde el arte considera la imagen masmediada al mismo nivel de cualquier tipo de imagen canónica. Los Estudios visuales asumen el nuevo estado de cosas creado por las teorías del fin del arte, lo que Danto ha llamado el mundo poshistórico

20. *Ibid.*, p. 71-72.

y la situación de libertad ilimitada a la que ha accedido el artista contemporáneo. La visualidad adquiere, para los Estudios visuales, connotaciones culturales insoslayables, hasta llegar a conceptos complejos como el de «ojo de una época» que Baxandall menciona en su libro *Vida cotidiana en el Renacimiento*, citado por Anna Maria Guasch.[21] Aunque los Estudios visuales coinciden con muchos de los planteamientos del mundo poshistórico de Danto, en lo concerniente a la visualidad se plantea una profunda diferencia, pues allí donde Danto la simplifica para seguir hacia lo filosófico, los Estudios visuales la complejizan para seguir hacia la ampliación del contexto cultural.

Indudablemente los Estudios visuales, evitando el reduccionismo por el cual toda obra aparece como efecto de una causa, han buscado en el posestructuralismo nuevas direcciones para acceder a los problemas que plantea el arte contemporáneo. Las teorías del lenguaje de Derrida, las relaciones de poder en Foucault, y los problemas de imagen e identidad en Lacan, han sido fuentes que permiten inéditas interpretaciones a los asuntos contextuales que esgrime el arte actual. Se produce así, parafraseando a Rosalind Krauss, una Historia del arte expandida, ampliada hacia una Historia de las imágenes, **(10)** deconstruyendo situaciones caducas que han planteado lo que ya, y hace rato, no podemos seguir llamando Historia Universal del Arte. Entonces los Estudios visuales podrían nombrase como lo ha hecho José Luis Brea en su reciente libro: «Estudios sobre la producción de significado cultural a través de la visualidad»,[22] donde también los menciona como «Estudios de la vida social de los objetos visibles». Por mi parte también los nombraría como «La condición cultural de los modos de ver» o «La visión como construcción cultural».

Si «El mundo-imagen es la superficie de la globalización»[23], si la imagen es la evidencia paradigmática de la nueva «aldea global», si en determinado momento, en Internet, hay dos millones de usuarios que ven la misma imagen, no podemos tener duda que ha surgido una nueva cultura y ha aparecido a través de la visualidad. La intriga que nos produce el cubo de Blakely, con sus imágenes mudas y atadas, es fruto directo de esta nueva clase de sensibilidad. Y la ruta para llegar

21. *Ibid.*, p. 73.

22. José Luis Brea (Ed.), *Los Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, 244 p.

23. Susan Buck-Morss, *Estudios visuales e imaginación global*, citada por José Luis Brea. *Ibid.*, p. 5.

a este nuevo estadio, nos la ha señalado Mieke Bal[24], cuando afirma que toda disciplina tiene otra que la canoniza y otra que la desmantela. Para nuestro caso la disciplina punto de partida sería la Historia del arte, la otra que la canoniza sería la Estética, y la que la desmantela serían los Estudios visuales. Este desmantelamiento sería un alejamiento de lo dogmático, una pérdida de fe en las sendas trilladas, un acercamiento crítico, no cómplice; un desbordamiento de la tradición, un derrumbamiento del saber seguro[25].

El arte contemporáneo es imposible de experimentar sin acercarse a estas tácticas de deslizamientos, a estas maniobras de esclarecimiento, a estas estrategias deconstructivas. Se han escogido obras representativas de nuestro momento, y a cada una se le ha asignado una palabra, no para agotar su significado, que ya vimos que no es traducible a lenguaje, sino para acercarnos al tipo de operación que se efectúa: desbrozar, desmontar, inestabilizar, interzonal, desbordamiento, subvertir, demoler, erosionar, deconstruir, **(11)** entrecruzar, contaminar, desmantelar, arrasar, desarbolar, desarmar, retórica, arruinar, deslizar, sustituir, **(12)** desplazar, **(13)** intersección, **(14)** desligar, descomponer, abandonar, friccional, elucidar, **(15)** derrumbar, impuro.

En palabras de Fredric Jameson, las transformaciones tecnológicas de la visión han convertido a la imagen en «depositaria de la función epistemológica[26]» de nuestro tiempo. Paralelamente a esta función, los Estudios visuales, entrando en el distrito de los finales, han sido nombrados, por Miguel A. Hernández, como *end*-disciplinar, o sea en la zona del fin de las disciplinas[27]. Estas transformaciones han sido consideradas por José Luis Brea en los siguientes términos: «Bajo la convicción, dicho de otro modo, de que no hay hechos –u objetos, o fenómenos, ni siquiera medios de visualidad puros, sino *actos de ver* extremadamente complejos que resultan de la cristalización y amalgama de un espeso trenzado de operadores (textuales, mentales, imaginarios, sensoriales, mnemónicos, mediáticos, técnicos, burocráticos, institucionales...) y un no menos espeso trenzado de intereses de representación en liza: intereses de raza, género, diferencia cultural, grupos de creencias o afinidades, etcétera[28].»

24. Mieke Bal, «El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales2, en Revista *Estudios visuales* N° 2, Murcia, Cendeac, 2004. pp. 11-49.

25. José Luis Brea (Ed.), *op., cit.* p. 6.

26. Fredric Jameson, *El posmodernismo y lo visual*, Valencia, Eutopías, 1995, citado por José Luis Brea, *op. cit. Ibíd.*, p. 14.

27. *Ibíd.*, p. 12.

La visión es una construcción cultural, basada en un hacer complejo, híbrido, lejos de una esencialidad o un purismo, necesariamente condicionada, construida y contextualizada. El acto de ver pasa de ser unidimensional para volverse multiversal: mirar y ser mirado, vigilar y ser vigilado, ver y ser visto, todo esto, articulando relaciones de poder, dominación, privilegio, sometimiento, control[29]. Si a esto agregamos que todos los medios visuales son mixtos, como lo afirma Mitchell, el grado de complejidad aumenta[30]. Desde que Aristóteles combinó en el drama, palabra, música y espectáculo, todos los medios, antiguos y modernos, tienen un carácter mixto. En este intrincado entramado, la teoría entra a jugar un papel revelador, develador. Razón tiene Mitchell cuando afirma que «sin el discurso teórico, el espectador no instruido vería (y de hecho ve) las pinturas de Jackson Pollock como nada más que papel pintado[31].» La extensión de la pintura a lo táctil es evidente: es una mano con un pincel tocando el lienzo.

Todo el arte de la segunda mitad del siglo XX está permeado por obras mezcladas, híbridas: instalaciones, performances, conceptual, minimalismo, intervenciones espaciales de sitio específico, de tal manera que la noción de arte visual puro fue solamente un momento, un paréntesis impulsado por Greenberg al final de la modernidad. Un medio visual puro como la pintura, aparece ahora en un contexto espacial como parte de todo un conjunto heterogéneo. La visión no es un acto puro, aparece trenzado y anidado con los otros sentidos: lo táctil, lo auditivo, y en ocasiones con lo olfativo, con el gusto. En los Estudios visuales, la visualidad no se da por sentada, es necesario «problematizarla, teorizarla, criticarla, historizarla[32].» La importancia de esta complejidad que ha creado lo visual, lo podemos ver en conceptos tan destacados como: los ojos entrenados de Martin Jay, la sociedad del espectáculo de Guy Debord, los regímenes escópicos de Foucault, la vigilancia de Virilio y el simulacro de Baudrillard[33].

28. *Ibíd.*, pp. 8-9.

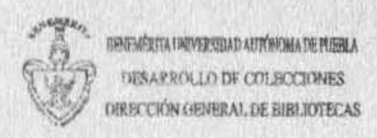
29. *Ibíd.*, p. 9.

30. W.J.T Mitchell, «No existen medios visuales», en José Luis Brea (Ed.), *op., cit.* p.17.

31. *Ibíd.*, p. 18.

32. *Ibíd.*, p. 24.

33. *Ibíd.*, p. 25.



La desarticulación del purismo visual que inicia Picasso con su mirada a las culturas africanas, ha llegado a su momento estelar con el traslado de los artefactos indígenas a los museos de arte moderno. Keith Moxey afirma: «Una visita al Museo Metropolitano de Nueva York (...) tarde o temprano termina en una canoa de Oceanía[34].» La flexibilidad de lo visual, que en buena medida ha sido incentivaba por los Estudios visuales, ha creado una paradoja interesante, pues todos estos objetos tribales de alguna manera desestabilizan los cánones del arte occidental, poniendo de presente la inestabilidad de la Historia del arte, que se funda en una época concreta, finales del siglo XVIII, pero se aplica a momentos anteriores donde no existía el concepto de arte, y a posteriores donde ya se percibe cierto anacronismo. El historicismo ha llevado a la pretensión de crear salas de exhibición con un carácter objetivo, por el contrario los Estudios visuales permiten la curiosidad, que más allá del historicismo, dejan aparecer lo subjetivo, micropolítico, personal.

La narrativa primordial de la modernidad que avanza hacia un punto teleológico, credo fundamental de Clement Greenberg, es ahora sustituida por las circunstancias actuales y propias de una determinada cultura, por fuera ya, cuando es necesario, de valores estéticos ahistóricos. La imaginación y la sensibilidad siguen vigentes, pero ahora podemos ver como arte lo que la Historia del arte descartaba. No se puede seguir mirando lo no occidental, por algún tipo de referencia que lo vincule a lo propiamente occidental, y con el criterio simplemente purista de si es o no mercancía[35]. Los Estudios visuales abogarían por una Estética policéntrica donde disímiles tópicos tienen cabida: «condición y status social de la mujer, organización cultural de la sexualidad, construcción de la etnicidad, y la manera en que estas identidades se utilizan para discriminar y restar poder a ciertos sectores de la población[36].»

En la globalización, la aproximación propuesta por los Estudios visuales, como lo afirma García Canclini, no estaría centrada en las circunstancias de producción, sino en el consumo. El consumidor-espectador ejercería su poder de actuación eligiendo con su imaginación y actitud personal, decisiones por fuera de las fuerzas del mercado, en la búsqueda su caracterización personal[37]. Las formas cultas como la ópera, música clásica vienesa, ballet, entre otras, estarían perdiendo terreno frente a las industrializadas de los medios de comunicación como el cine, video, televisión, música popular. La estética se extiende más allá de la alta cultura. El modelo de la Estética de la recepción propuesto por Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, se trasladaría del arte a cualquier mercancía, donde el espectador tiene un nuevo papel, dependiendo de sus circunstancias culturales y sociales.

34. Keith Moxey, «Estética de la cultura visual en el momento de globalización», en José Luis Brea (Ed.), *op. cit.*, p. 27.
35. *Ibíd.*, p. 31.
36. *Ibíd.*

También el antropólogo Arjun Appadurai ha centrado sus observaciones en los medios culturales como herramienta de los seres humanos para afrontar la globalización, desplazando, los hasta ahora hegemónicos, valores económicos. La imaginación, es para Appadurai la clave del proceso: la imagen, lo imaginado, lo imaginario –estos son términos que nos llevan a lo crítico y nuevo en los procesos culturales globales: la imaginación como una práctica social. Ya no es solo fantasía (opio para las masas para las que el verdadero trabajo se encuentra en otro lugar), ya no es solo un escape (de un mundo mayormente caracterizado por unos propósitos y estructuras definidos), ya no es un pasatiempo de elite (y por eso no es relevante para la vida cotidiana), y ya no es solo contemplación (irrelevante frente a las nuevas formas de deseo y subjetividad), la imaginación ha llegado a ser un campo de prácticas sociales organizado, una forma de trabajo (ambos en el sentido de labor y práctica cultural organizada) y una forma de negociación entre las distintas opciones de la acción (individual) y sus campos de posibilidad, definidos globalmente»[38]. La imaginación como facultad de la vida social del individuo, sería el antídoto contra las jerarquías reinantes.

La mercancía, para Appadurai, no sería el producto final de la economía capitalista global, sino un objeto de prácticas de intercambio que desata el consumidor de acuerdo con sus valores sociales y culturales. «El status de mercancía de un objeto no impide necesariamente una valoración estética positiva[39].» Una acción individual cuando marcha en una dirección diferente del canon establecido, puede lograr una trasformación que amplíe los parámetros tradicionales del arte, es como lo afirma Appadurai, un desafío al statu quo. Después

37. Néstor García Canclini, Consumers and Citizens. Globalization and Multicultural Conflicts, 1995, citado por Keith Moxey, *Ibíd.* p. 32.
38. *Ibíd.*, p. 34.
39. *Ibíd.*, p. 35.

del fin del arte, el supuesto valor universal de lo estético, es impensable, pues las variadas prácticas culturales ponen ante nuestros ojos la nueva multiplicidad que exige nuevos criterios de valor. La globalización no sería ya para normalizar, sino para problematizar las decisiones estéticas que ahora serían multiculturales, multitemporales. Los Estudios visuales al dirigirse a campos ignorados, nos ofrecen la opción de repensar la base estética del canon de la Historia del arte, y nos brinda instrumentos para comprender los frenéticos desplazamientos que nos sumergen en la contemporaneidad.

Ilustraciones



1. Cindy Sherman, 1989.



2. Masaaki Sato, 1992.



3. Komar y Melamid, 1983.



4. Jeff Koons, 1988.



5. Candy Noland, 1989.



6. Manuel Ocampo, 2000.



7. Robyn Kahukiwa, 1993.



8. Bernardo Salcedo, 2000.



9. Richard Deacon, 1992.



10. Robert Morris, 1989.



11. Marcel Duchamp, 1917.



12. Noble Weester, 1998.



13. Chris Ofili, 2002.



14. Pipilotti Rist, 1998.



15. Andy Warhol, 1964.

La imagen legitimada en lo público

*Edith Arbeláez J.**

La pluralidad del arte actual ha expandido la concepción que teníamos sobre las instituciones que legitimaban el arte, al renovar y ampliar su campo de circulación hacia nuevas instancias que enriquecen y trascienden el sentido mismo de la obra. La imagen fotográfica artística ha experimentado, a través de las últimas décadas, un estado de hibridación que ha desbordado sus premisas como técnica hacia un lenguaje expresivo, contaminado y enriquecido por su cercanía con nuestro presente mediático. Las relaciones de la fotografía con la escultura, con la arquitectura, con el cine, con la antropología y con otras ciencias o disciplinas han proyectado sus contenidos hacia implicaciones sociales, culturales y políticas. Sus desarrollos tecnológicos y el amplio campo de acción que le proporcionan han hecho de su presencia algo imprescindible dentro del arte actual.

De igual forma se ha diversificado la relación de la fotografía con el espectador, al buscar, en muchas ocasiones, entablar un diálogo con los transeúntes de las grandes capitales. Los ámbitos destinados a la difusión publicitaria son hoy los espacios que reciben las fotografías de algunos artistas. Como señala Danto las multitudes de estas grandes capitales están sedientas de un arte que los museos no pueden proporcionarles, un arte que él denomina propio[1]. Podría enmarcarse dentro de este concepto de propio el arte que asume problemáticas relacionadas con grupos minoritarios, sobre aspectos étnicos, culturales, sexuales, geopolíticos o laborales. Las propuestas de los artistas actuales para esas comunidades sedientas tienen como intencionalidad dominante un sentido trágico en el empleo de la imagen. Dadas las alusiones a la condición humana implícitas en ellas, al procurar suscitar un estupor en el público expectante. Tanto en la manera como se dispone la imagen, como en sus contenidos y relaciones, hacen alusiones a la condición humana con el fin de suscitar estupor en el público expectante.

---

* Profesora Asociada Universidad Nacional de Colombia.

1. Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, capítulo 10: «Los Museos y las multitudes sedientas», Barcelona, Paidós. 1999.

La palabra estupor resulta adecuada para nombrar el sentimiento que experimentamos frente a muchas de las circunstancias de la vida, como son: la muerte, los hechos terroristas, la barbarie, la enfermedad, la soledad, el dolor, la conciencia de la finitud de la existencia, la melancolía o las situaciones en las que vemos vulnerada nuestra humanidad. El arte siempre se ocupa de los principales sentimientos y aspectos que rodean a los seres humanos en cada momento histórico: «la necesidad universal y absoluta de la cual nace el arte encuentra su origen en que el hombre es conciencia pensante, es decir, que él hace de sí mismo para sí lo que es y lo que es en general (...) él debe conducir para sí mismo lo interno a la conciencia, lo que se mueve en el pecho humano, lo que en él se agita y presiona»[2].

Nuestra contemporaneidad artística no es ajena a ello y las obras que miraremos se desenvuelven dentro de esta preocupación. Sus planteamientos causan un sentimiento de estupor en el público expectante, que lo arrebata de su adormecimiento al presentarle un dolor que no es solo físico sino espiritual, tanto en lo particular como en lo universal. Es paradójico observar cómo los rituales que acompañan las circunstancias cercanas al dolor generalmente están rodeados de silencio, recogimiento y de un aura de intimidad. Sin embargo, las obras que se abordarán toman el espacio público y su eco para confrontar el dolor con el otro, para desgarrarlo en un grito silencioso que solo la imagen en grandes formatos sabe exhalar.

Estás obras acuden al espacio urbano para buscar una actitud y una experiencia diferente en el espectador, para entablar un diálogo más directo con la comunidad. La modernidad dejó una gran huella de obras monumentales distribuidas en el espacio citadino, con un carácter conmemorativo y con una presencia pétrea que las ha mantenido de generación en generación, a pesar de haber perdido el sentido que las originó. En la actualidad algunos artistas consideran más elocuente el poder del arte efímero y su repercusión en la memoria colectiva para generar una experiencia estética que solo perdurará en la memoria de los transeúntes de las ciudades o lugares que albergaron las obras, pues ellos le apuestan a un contacto más directo con el público. Apuntan a que la obra vaya a la comunidad implicada o directamente afectada, para que sus alcances sean mayores, a cambio

2. W. F. Georg Hegel, *Estética*, Introducción, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1983, pp. 85 ss.

de su permanencia en el Museo ó Galería a la espera de la posible elite que acude a estos lugares. Para ejemplificar estos planteamientos se han seleccionado obras de tres artistas: Alfredo Jaar (Chile, 1956) con su obra «Rushes» de 1986, Félix González Torres (Cuba 1957, Miami 1996), con la obra «Sin Título», de 1991 y Krzysztof Wodiczko (Varsovia 1943), con «Proyección del sin techo» de 1986-87.

En la obra del artista chileno Alfredo Jaar, observamos un particular empleo de la fotografía que le sirve como vehículo para señalar la distancia que cada vez se ahonda más entre los llamados países del tercer mundo y las denominadas naciones desarrolladas. Se apropia de aspectos geopolíticos y sociales para mostrar sus principales conflictos y diferencias en lo referente a la violencia, el terrorismo, las políticas y problemáticas de la inmigración y el desplazamiento, los señalamientos raciales, las dificultades laborales y la segregación. Desde una actitud de artista intelectual, comprometido con su momento histórico, Jaar investiga y documenta cada una de las experiencias o acontecimientos que motivan su obra, viaja al lugar requerido y emplea la fotografía como soporte, registro y documento. Posteriormente la dispone de forma particular en un diálogo con el espacio que busca del espectador una actitud activa que complete la obra, la recorra, explore y de alguna manera salga transformado. Jaar, con la ubicación de sus imágenes, le modifica al espectador el campo perceptivo al cual estaba habituado y es para él la fotografía la herramienta que le permite cuestionar su presente histórico en el sentido que señala Barthes:

> No basta con que el fotógrafo simbolice lo horrible para que nosotros lo experimentemos [...] porque cuando las miramos, estamos desposeídos de nuestro juicio: alguien se ha estremecido por nosotros, ha reflexionado por nosotros, juzgado por nosotros; el fotógrafo no nos ha dejado nada excepto un simple derecho a la aquiescencia intelectual [...]. La perfecta legibilidad de la escena, su formulación, nos dispensa de recibir la imagen en todo su escándalo; la fotografía reducida al estado de lenguaje puro, no nos desorganiza»[3].

La obra de Alfredo Jaar está inmersa dentro de la estética contemporánea que nos propone Danto en su texto *Después del fin del Arte*, que hace un giro «de la experiencia sensible al pensamiento»[4], es de-

3. Roland Barthes, «Shock-Photos», en *The Eiffel Tower and Other Mythologies*, traducido por Richard Howard (New York, Hill and Wang, 1979, pp. 71-72. Citado por David Levi Strauss en «Un mar de penas no es un proscenio» en el libro *Acerca de los proyectos sobre Ruanda* de Alfredo Jaar, s.p.

4. Arthur C. Danto, *Después del fin del arte*, *op. cit.*, p. 35.

cir un giro que se tornará finalmente hacia la filosofía, atendiendo a la formulación de Hegel en sus *Lecciones de Estética*. El cuestionamiento de Alfredo Jaar al papel de la imagen, a su función comunicativa y elocuente frente a hechos de máximo dolor y a su capacidad para trascender los límites formales del arte en función de las ideas, hace que sus obras contribuyan a reescribir la definición filosófica del arte contemporáneo, esa verdad filosófica de la obra de Jaar es una herramienta de pensamiento para hacer señalamientos sobre situaciones de inequidad, desequilibrio, desorden o desigualdad con respecto a las oportunidades laborales, de vida, de convivencia. En su obra los recursos formales están al servicio de su pensamiento y de sus posiciones políticas. Descree de una estética que privilegia al espectador pasivo que visita los museos o galerías y, por el contrario, le construye todas las posibilidades espaciales que lo obliguen a completar la obra, a buscarla, a experimentar sensaciones frente a su percepción, al incluir aspectos relacionados con la gravedad, con el reflejo, con la suma de los fragmentos, entre otros.

La obra de Jaar es heredera del pensamiento que generan los Estudios visuales con la pérdida de la credibilidad en la autoría, cuando acude al empleo de imágenes compradas a una agencia noticiosa, o cuando delega el papel de la creación de la obra a una comunidad particular, como es el caso de su obra en Venezuela. Otro aspecto importante de señalar en Jaar es el cuestionamiento de la capacidad de representación que poseen las imágenes, específicamente frente a hechos trágicos. Su constante reflexión sobre la manera de mirarlos, se relaciona con el espectador, el papel que las instituciones cumplen en ellas, hasta llegar incluso a sustituirlas por el texto que las describe o a enterrarlas en cajas negras. Esa relación con las imágenes en la obra de Jaar también comparte la tendencia que se dio en el arte norteamericano de la década de los ochenta, que proponía como protagonista a la imagen con su inmensa capacidad narrativa: «Eran artistas que desde una actitud reflexiva y apropiativa habían abierto el arte a los media a partir de un proceso centrado en la crítica de la representación y en la concepción de imágenes a partir de otras»[5].

Desde sus primeras obras, Alfredo Jaar plantea una actitud atenta a una estética contemporánea regida por el pensamiento que trae consigo la globalidad y el papel de los medios de comunicación en la sociedad actual. Sus preocupaciones reúnen temas que afectan a la comunidad mundial como son las inclementes condiciones de trabajo de un grupo de mineros en Serra Pelada, México, o las luchas y dificultades por la búsqueda de un territorio con mayores oportunidades como sucede con los distintos grupos de inmigrantes haitianos o mexicanos, o los señalamientos a la manera como unos países arrojan sus residuos tóxicos en países menos desarrollados, o las industrias de armamento en el Brasil, o las principales preocupaciones y luchas que llevan los países subdesarrollados a las grandes cumbres mundiales, o las guerras de Bosnia, El Golfo Pérsico o el último genocidio en Ruanda.

Para Alfredo Jaar toda la geografía mundial es tema de interés cuando se trata de señalar, denunciar y cuestionar nuestra contemporaneidad, con una actitud política y estética que desborda todos los lenguajes formales para generar un pensamiento, una reflexión y una actitud comprometida con su presente. Su obra se da en un momento histórico en el que el arte toma conciencia de sí mismo para producir unas obras que «no tenían nada que ver con empujar los límites o extender la historia del arte, y sí con poner el arte al servicio de metas personales o políticas»[6]. Este desbordamiento de los límites del arte lo lleva a cabo tanto a nivel formal como conceptual, por medio del señalamiento de aspectos que impiden que construyamos un mejor futuro, más justo, con mejores posibilidades para todos, con mayores niveles de comprensión y diálogo frente a la diversidad.

En el verano de 1985 estuvo Jaar en una meseta en el nordeste del Amazonas, en Brasil, en las formaciones geológicas de Serra Pelada, donde laboraban 40.000 hombres en busca de oro, excavando la tierra pantanosa que conformaba la mina. Con el resultado de esta observación realizó las obras *Gold in the morning* y *Rusches* de 1986 (Imágenes 1, 2 y 3). En ellas aborda el universo presente detrás de la fiebre del oro, la explotación de los recursos naturales de unas naciones por otras, las condiciones infrahumanas de trabajo, la ilusión por el tesoro escondido. Escogió como espacio para ubicar su obra la estación de Spring Street en el metro de Nueva York. Alquiló los espacios públicos de la estación del metro destinados a la publicidad y durante seis semanas de un frío invierno colocó las fotos de los mineros en colores apastelados o monocromos para contrastarlas con el impacto visual de

5. Anna Maria Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000, pp. 341s

6. Arthur C. Danto, *Después del fin del arte*, *op. cit.*, p. 37.



1



2



3

la publicidad que allí se dispone, en diálogo con sobresalientes textos del precio del oro en la bolsa de Nueva York, Tokio, Frankfurt y los principales mercados mundiales, que actualizó de acuerdo con las oscilaciones del precio en las principales bolsas mundiales.

No es gratuito además que el destino final de muchos de los viajeros que pasaban por esa estación fuese el centro financiero de Nueva York. En ambos lugares, en la mina y en la bolsa, el precio del oro rige la economía y el poder adquisitivo. Jaar buscaba señalar cómo los sueños e ideales hacia un futuro mejor, más solvente quizás, tienen maneras muy desiguales de ser alcanzados o al menos idealizados. La repercusión de esta obra no hubiese alcanzado el mismo impacto si el lugar que la albergaba hubiese sido el Museo. El tratamiento que le dio a las fotografías de los mineros al disminuir sus tonalidades acentuó su cuestionamiento a la imagen, además reforzó el contenido de la obra que buscaba suscitar un impacto visual dentro del mar de información que rodea estos lugares. Su pérdida de calidad expresiva potencia su incremento de sentido.

El artista cubano Félix González Torres nos permite también ampliar la reflexión sobre el sentido de la institucionalización de la obra de arte y su relación con el espacio de circulación. Su obra se desarrolló a partir de las premisas del arte conceptual en lo referente al protagonismo de la idea por encima de la forma, a la relación que buscó del público, al carácter de original o de autoría. A través de las intencionalidades que movieron su trabajo, enmarcadas dentro de un posicionamiento sexual, puede apreciarse la conciencia del carácter efímero y fugaz de la vida, no solo en los materiales que empleó para formalizarlas sino en los conceptos que hay al interior de ellas. Consolidó esta idea con la presencia del tiempo de forma directa o insinuada. Aludió con estos aspectos a la conciencia del padecimiento de una enfermedad terminal, la misma que acabó con la vida de su compañero y posteriormente acabaría de

forma temprana con la suya a la edad de 39 años. Sus obras fueron hechas con dulces que se consumen, con galletas de la suerte, con papeles con textos impresos o simplemente blancos y apilados para que el público los tome. También hizo anuncios publicitarios con una frase que señala las principales luchas llevadas a cabo en defensa de los derechos de los homosexuales.

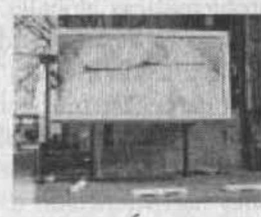
La obra de González Torres pertenece a una tendencia que se dio en el arte de las décadas de los ochenta y los noventa, que presentaba obras referidas a los desbordamientos de los géneros masculino - femenino, de los límites íntimo - privado, público. Son obras que se refieren a la alteridad, a la diferencia, que sobrepasan las normas y los estereotipos frente a la moral y lo políticamente correcto. Además develan una identidad homosexual afectiva. La obra que nos interesa señalar *Sin título*, de 1991 (imágenes 4, 5 y 6), nos presenta la fotografía de su cama deshecha, recién fallecido su compañero. La ausencia y la pérdida son llevadas a vallas públicas de gran formato, en las que desahoga un silencioso grito de dolor. Son el reflejo de la indefensión del artista frente a una enfermedad terminal. Evoca así la partida de su amante por causa de su deceso. Colocó 24 vallas en diversos lugares de la ciudad de Nueva York, con la misma foto impresa a gran escala.



4



5



6

Con esta obra González Torres nos habla del duelo, de la ausencia, de la muerte y del profundo vacío y soledad que deja. Al colocarla como valla pública desbordó los límites entre lo privado y lo público, exhibió su profundo dolor lejos de su entorno inmediato. El impacto visual que genera esta fotografía en blanco y negro sobrecoge al es-

pectador por sus dimensiones, por el detalle que se detiene en la huella que dos cuerpos dejaron sobre la cama, casi podría intuirse la temperatura que ha quedado en las sábanas. Su ubicación en la parte alta de los edificios rompe el tránsito bullicioso de las señales lumínicas con el profundo silencio que ella encierra. Su resonancia no sería igual al estar encerrada en el cubo escénico del Museo, pues de alguna manera este recinto le otorgaría cierta intimidad que la valla pública interrumpe. González Torres siempre tuvo conciencia del papel que quería que desempeñara el espectador de su obra y poco antes de su muerte señaló algo con respecto a esto: «Esta no es la obra de un minimalista que tiene que presentarse exactamente dos pulgadas a la izquierda y seis pulgadas más abajo. Jueguen con ella, por favor. Diviértanse. Dense esa libertad. Pongan mi creatividad en duda, minimalicen la preciosidad de la obra».

En el mismo sentido, al irrumpir en el silencio en el cual se sumergen los monumentos arquitectónicos o las estatuas conmemorativas, Krzysztof Wodiczko proyecta sus diapositivas y contrasta estos lugares con reflexiones sociales o políticas sobre problemáticas actuales. En 1998 recibió el premio Hiroshima por su contribución a la paz mundial. Los monumentos arquitectónicos y su carga de poder son silenciados y convertidos en pantallas sobre las cuales llegan imágenes que hacen señalamientos a la guerra del golfo Pérsico, a la falta de diálogo en las grandes cumbres mundiales, a un grupo de mujeres que trabajan en las plantas maquiladoras de la frontera de Tijuana, a la bomba de Hiroshima en Japón. Sus planteamientos se desarrollan dentro de una estética comprometida en hacer señalamientos puntuales hacia problemáticas globales. Su actitud frente al monumento plantea una disolución de su sentido original, un descrédito en la continuidad de su significado y en su papel como institución arquitectónica erigida para perpetuar un hecho sucedido en el pasado, que las generaciones posteriores deben involucrar en su memoria colectiva. A través de su obra busca darle la voz a los grupos minoritarios que las grandes capitales han silenciado o desconocen.

La presencia masiva de los indigentes toma dimensiones monumentales en ciudades como Nueva York y Wodiczko, la registra para proyectarla sobre estatuas y monumentos modernos de los cuales se apropia. Lleva a los transeúntes a que tomen conciencia de esos seres que aparentemente pasan desapercibidos y de la problemática que los rodea. En su obra *Proyección de los sin techo*, 1986-1987 (imágenes 7, 8 y 9), realizada para la ciudad de Nueva York, tomó varios monumen-


7


8


9

tos y estatuas del distrito Union Square. Seleccionó este lugar por la transformación que había experimentado durante la década de los ochenta, pues de ser un lugar de bajos precios de alquiler pasó a ser una zona para la alta burguesía, lo que trajo consigo muchos desalojos. Wodiczko tomó por ejemplo el monumento erigido a los soldados y marinos de la Guerra Civil, en Boston. Dejó de lado las características del monumento y lo toma como superficie sobre la cual llega la fotografía de un indigente con sus pertenencias. Para él es más monumental esta problemática que el recuerdo que logra despertar el monumento en sí, ocasionalmente utilizado solo como fondo de las fotografías de los turistas que visitan la ciudad. La misma idea de los Sin Techo la proyectó sobre las estatuas del parque de este distrito. Sobre *La fállete* proyectó la cabeza y una pierna vendadas, la estatua ecuestre de George Washington la convirtió en una silla de ruedas, a Abraham Lincoln le proyectó muletas y a la figura alegórica de la caridad la convirtió en un *Sin Techo* de la historia. Finalmente señala:

> ¿El artista como una torre vigía o como un guardián? Sí, creo que el artista puede dificultar los confinamientos fáciles de la realidad a través de ciertas imágenes y conceptos y reorganizar las relaciones que establece la gente. Creo que esos proyectos pueden aportar la voz de alerta, la sensibilidad. Ayudan a comunicar porque pueden alterar las comunicaciones de la ciudad[7].

Aldred Jaar, Félix González Torres y Krzyzstof Wodiczko nos han permitido un acercamiento al papel de la imagen fotográfica en su

7. Mau Monleón, *La experiencia de los límites*, Valencia, Gráficas Papallona, 1999, p. 148.

diálogo con la ciudad, al proponer una experiencia compleja, que busca que los transeúntes de las grandes capitales asuman una actitud reflexiva y un juicio de gusto más activos frente a sus obras. No es casual que estas se refieran a los sujetos marginados por la sociedad, bien sea por causa de la enfermedad, por sus condiciones laborales cercanas a la esclavitud o por el desequilibrio del poder adquisitivo y económico en las grandes capitales, que permite que aún haya indigencia y mendicidad. Los artistas están llamados, a través de su obra, a suscitar cuestionamientos que ayuden a edificar un mundo más digno. No se pretende señalar que las instituciones que por siglos han conservado, albergado y difundido el arte no posean un papel importante dentro de nuestra contemporaneidad y, dentro de este cuestionamiento, los artistas de que hemos hablado también han llevado algunas de sus obras al espacio interior de las galerías y los museos. Se han seleccionado estas obras para propiciar reflexiones sobre sus imágenes, que rompen el bullicio de las señales publicitarias o el silencio pétreo de los monumentos modernos, mostrándonos un sentido ampliado de la institucionalización de la obra de arte que además nos ayuda a indagar por la redefinición filosófica del arte de hoy.

Imágenes

1., 2. y 3. Alfredo Jaar. *Rushes*, 1986. Plotters de alta resolución, Dimensiones variables. Instalado en la estación de metro Spring Street. Nueva York. Tomadas de: Patricia C. Phillips, Alfredo Jaar, *Es difícil, diez años*, Actar, Unión Europea, 1998. s.p.

4. Félix González Torres, *Sin título*, 1991, Billboard, dimensiones variables. Vista de la instalación, Project 34, Museo de Arte Moderno de Nueva York. Tomada de: Christoph Blase, Lars Bang, Yilmaz DZiewior, Jean-Michel Ribbettes, Raimar Stange, Susanne Titz, Jan Verwoert, Astrid Wege, *Art at the turn of the millennium*, Taschen, Köln, Alemania, 1999, p. 188.

5. y 6. Félix González Torres, *Sin título*, 1991, Cartel impreso expuesto en 24 puntos de Nueva York en 1992. Tomadas de Revista *Lápiz* Nº 120, marzo 1996, p. 16.

7. Krysztof Wodiczko, *The Homeless Proyection Civil War Memorial*, Boston Common, Massachusetts, 1987. Tomada de Mau Monleón, *La experiencia de los límites. Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*, Valencia, Intitució Alfons El Magnánim, 1999, p. 146

8. Krysztof Wodiczko, *The Homeless Proyection: Lafayette*, New York, 1986. Tomada de Mau Monleón, *La experiencia de los límites. Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*, *op. cit.* p. 147.

9. Krysztof Wodiczko, *The Homeless Proyection: Charity*, New York, 1986. Tomada de Mau Monleón, *La experiencia de los límites*, *op. cit.* p. 148.

El *mundo del arte* como marco definitorio de la obra de arte. ¿Marco cognitivo o institucional? La crítica de Danto a Dickie

*Javier Domínguez Hernández**

La cuestión de la definición y la validación del arte tiene en la actualidad, entre sus teorías más representativas, la teoría de la Institución Arte, más conocida como la teoría institucional. Ha sido en el marco de su horizonte conceptual donde, para el caso de las artes visuales, espacios institucionales como el museo, los salones, las galerías y las colecciones, han cobrado tal prestancia, que algunos teóricos consideran estos espacios como el auténtico marco definitorio para lo que ha de ser reconocido como arte. Se trata en realidad de la culminación de un proceso cultural y social que se desencadenó desde finales del siglo XVIII, cuando la institucionalización de la sociedad y el Estado modernos fue involucrando todas las artes, y fue reglamentando sus roles y sus códigos a círculos y espacios restringidos o especializados de la vida cultural. Para las artes visuales, el museo es el término que compendia por excelencia el espacio institucional donde ciertos objetos son validados como obras de arte, no obstante, el museo es solo parte de ese marco institucional de los intereses artísticos, pues a él pertenecen también la filosofía y las ciencias del arte, los críticos y los conocedores, los artistas y los públicos, así como las instituciones y las convenciones que tejen el marco para sus roles respectivos. Como su nombre lo indica, la teoría institucional pretende definir el arte, ya no de una manera esencialista o inmanentista, es decir, a partir de características externas que una cosa por sí misma evidencia y son perceptibles, para reconocer que se trata de una obra de arte. Esto ocurría así en la época del arte de las teorías tradicionales, cuando eran normativas las teorías miméticas. Estas concebían el arte como representación de la realidad, y mantuvieron su vigencia hasta el siglo XVIII, el siglo de la estética, que inauguraría la relación moderna del arte y la cultura social. A pesar de esta importante innovación,

* Profesor del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia.

con las teorías del arte en la era de la estética, las teorías de la expresión y las teorías formalistas, se mantiene la prescripción sobre la apariencia externa de los productos que pretenden y merecen ser reconocidos y definidos como obras de arte. Estas fueron las teorías que de modo tan radical fueron cuestionadas por algunas de las vanguardias de principios del siglo XX, en cuyas décadas finales aparece la teoría institucional del arte. Para evitar las restricciones que todas las teorías anteriores impusieron a la apariencia externa de la obra de arte, esta teoría excluye el concurso de la percepción que tiene cualquiera, define el arte por factores de contexto, de modo clasificatorio y no evaluativo, como ocurría con los criterios estéticos y del gusto, y de entrada ubica el arte en el ámbito de la producción cultural, en un sentido material, objetivo, y asignable al cuidado de una competencia institucional socialmente reconocida.

La teoría institucional, representada principalmente por George Dickie, fue inicialmente propuesta por él como la versión adecuada y operativa del concepto de *mundo del arte* de A. C. Danto. Este concepto también jugaba en la teoría del arte de Danto un papel definitorio, de modo que ambos lo comparten y lo defienden, pero la manera de concebirlo igualmente los opone. Para comprender si la validación del arte es un trámite institucional o implica la complejidad de un asunto filosófico (del pensamiento y de su historia), y es esta la posición que va a ser defendida aquí, resulta de especial interés revisar las explicaciones que uno y otro filósofo dan del concepto de *mundo del arte*. Danto usó por primera vez este concepto en 1965, para darle título a la conferencia y al artículo gracias a los cuales Danto, todavía un filósofo analítico de estricta observancia, ingresó al debate sobre el arte en los años sesenta en Nueva York. Este debate fue desencadenado por el arte que se estaba exponiendo en esos años en las galerías, el teatro, la danza, la música, pero sobre todo, por el impacto que provocó entre conocedores y público la exposición de A. Warhol en 1964, en la cual descollaron las *Caja Brillo*. A partir de aquí, un fenómeno artístico tan sintomático de lo contemporáneo como el Pop Art ya no pudo ser, ni ignorado ni descartado como arte por la crítica establecida[1].

1. Sobre dicho artículo, «The Artworld», Danto se expresa así en 1981: «tuve la morbosa satisfacción de que no se entendiera en absoluto. Podría haber dormido plácidamente en un número atrasado del sepulcral *Journal of Philosophy* si no hubiera sido descubierto por dos emprendedores filósofos, Richard Sclafani y George Dickie, quienes le dieron una relativa fama. Les estoy muy agradecido, y aún más agradecido, a quienes erigieron lo que se ha dado en llamar *teoría institucional del arte* sobre el análisis de «The Artworld», aun

El concepto de *mundo del arte* en A. C. Danto

Pueden señalarse tres fases en la filosofía del arte de Danto, no porque haya rupturas de concepción de una a otra, sino porque hay en ellas una atención específica a cuestiones definitorias del arte que han ido enriqueciendo su teoría y su posición frente a otras teorías. La primera fase está dominada por la preocupación acerca de lo que constituye la ontología del arte, ese modo de ser específico de las obras de arte, que ante cosas que tienen la misma apariencia externa, la una es arte pero la otra es una simple cosa. *La transfiguración del lugar común*, de 1981, es la obra que aborda esta problemática y es el nervio de toda la filosofía del arte de Danto. Su título es más que mero título, es una sugestiva expresión para caracterizar lo que de hecho ya ha pasado en el arte siempre: el arte puede presentarse con la apariencia más banal, o presentarse completamente indiferenciado entre los objetos de la religión o de los modos habituales de vida, y ser sin embargo arte genuino. Esto no ha ocurrido solamente con las obras de Duchamp o Warhol, por dar los dos ejemplos a los que recurre con tanta frecuencia el propio Danto. La segunda fase está representada por *Después del fin del arte*, de 1997, donde Danto se concentra en la historia filosófica del arte, un tema hegeliano decisivo para su teoría, pues le permite profundizar en la historicidad del concepto de arte. La Historia del arte está familiarizada con esta historicidad, pero no la puede abordar con las exigencias teóricas que el tema demanda; por razones de disciplina tiene que ser historiográfica, no puede ser especulativa más de la cuenta[2]. La última fase está reflejada en *El abuso de la belleza*. *La*

cuando la teoría en sí es bastante ajena a todo lo que yo creo: los hijos no siempre salen como uno quisiera. En consecuencia –y a la clásica manera edípica– yo he de luchar con mi vástago, ya que no creo que la filosofía del arte deba rendirse ante aquel cuya paternidad me atribuyen». Arthur C. Danto. *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona, Paidós, 2002, p. 17. Danto hace una reconstrucción de la atmósfera artística de este periodo en *La belleza y la definición filosófica del arte*. Cf. *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*. Barcelona, Paidós, 2005, pp. 53-77.

2. En la filosofía del arte de Hegel, el punto de partida del tratamiento del arte es el de su historia. Es un punto de partida empírico, pero necesario: «la posesión de ciertos conocimientos de arte se ha convertido más o menos en uno de los requisitos de un hombre culto». Se trata de una erudición «de índole múltiple y de amplio alcance», capaz de responder al hecho de que «cada obra de arte pertenece a *su tiempo*, a *su pueblo*, a su entorno, y depende de particulares ideas y fines históricos y de otra índole, por lo que la erudición artística requiere una gran cantidad de conocimientos *históricos* y al mismo tiempo muy *específicos* por cierto, pues la naturaleza individual de la obra de arte se refiere precisamente a lo singular y precisa de lo específico para su comprensión y elucidación.

estética y el concepto de arte, publicado en 2003. Este libro es quizá la contribución teórica más propositiva de Danto como filósofo para la crítica de arte, sobre todo, para ilustrar acerca de un uso más crítico de las categorías estéticas en la apreciación del arte, tan persistentes aún hoy, pero tan inútiles en tantos casos para referirse adecuadamente a las obras de arte. Como la diferencia entre la concepción filosófica del concepto de *mundo del arte* en Danto y la solución institucional que le da Dickie está planteada ya en *La transfiguración del lugar común*, y debido a que la posición crítica de Danto frente a Dickie permanece en adelante sin cambios notorios, para lo que sigue me mantendré en los planteamientos de este libro. Dickie sí ha corregido sus planteamientos iniciales, pero se mantiene firme en la aproximación institucional al arte; las correcciones que ha hecho a su concepto de *mundo del arte*, más que réplicas a Danto, son más bien respuestas a las simplificaciones o tergiversaciones que otros críticos han hecho de él, y lo han obligado a revisar y a reformular los factores que constituyen su concepto de *mundo del arte* como marco institucional definitorio de la obra de arte[3].

La transfiguración del lugar común pretende ser una ontología de la obra de arte. La índole ontológica del planteamiento determina de entrada la función de la noción del *mundo del arte*, para definir el arte en cuanto tal. Esto es crucial para revisar más adelante si puede traducirse sin pérdidas al concepto de *marco institucional* en que lo

Esta erudición en fin precisa no solo, como todas las demás, de memoria para los conocimientos, sino también de una aguda imaginación para retener las imágenes de las configuraciones artísticas en todos sus diversos rasgos, y primordialmente para tenerlas presentes en la comparación con otras obras de arte.» (G. W. F. Hegel. *Lecciones sobre la estética*. Trad. de A. Brotóns, Madrid, Akal, 1989, p. 16.) Esta cultura histórica, ya tan apreciable de por sí, tiene que completarse en Hegel, para ser una filosofía del arte, con un tratamiento del arte específicamente filosófico. Hegel lo resuelve atendiendo a la tarea que el arte ha cumplido históricamente para representar lo verdadero de un modo intuitivo, esto es, en concordancia con las necesidades espirituales de la mentalidad y la sensibilidad de cada cultura y época. En esta aplicación es donde tiene sentido una filosofía de la historia del arte, y donde puede señalarse convergencia entre Danto y Hegel. Esta convergencia no es clara ni intencionada al comienzo, como en *La transfiguración del lugar común*, pero luego es expresa y entusiasta, como en *El abuso de la belleza*, donde la interlocución de Danto con Hegel aparece en múltiples pasajes del libro. Ello permite asociar razonablemente el concepto del *mundo del arte* entre ambos, tal como va a mostrarse en lo que sigue.

3. Para un seguimiento instructivo a las versiones fuerte y débil de la teoría institucional de Dickie, a sus críticas y réplicas, Cf. Daniel Jerónimo Tobón Giraldo, *El caso del señor Mutt: autoridad y razón en el «mundo del arte»*, publicado en el presente volumen.

convierte Dickie. La pregunta fundamental a la cual Danto se propone responder, se presenta cuando ante dos objetos que desde el punto de vista externo y perceptivo parecen dos cosas de la misma clase, en realidad son dos cosas con un estatus ontológico diferente: la una es obra de arte, mientras la otra es una simple cosa. ¿Qué hace la diferencia? ¿Qué es lo que caracteriza a la que es obra de arte, para lo cual la apariencia externa por si sola no es lo decisivo? Danto da la respuesta en dos pasos, la primera explicación es de índole semántica, y la segunda, de cultura y formación históricas. En primer lugar, las obras de arte son cosas que están ahí porque tienen algo que decir o dar a entender. En la obra de arte hay una referencia, hay un «sobre que», que la simple cosa no tiene ni requiere, y para sustentar esta referencia significativa, ella misma se pone en juego como medio. La obra de arte, por tanto, no solo da a entender algo, sino que el modo de hacerlo es constitutivo de su cualidad como obra de arte. La explicación que Danto da en su libro es prolija y no puede ser seguida aquí, pero puede aprovecharse un ejemplo que Danto mismo pone en una entrevista, para evidenciar la misma explicación:

> Imagínese una obra de arte que tiene la apariencia exacta de un artículo de periódico sobre un acontecimiento real determinado. El tema de tal obra de arte no sería por tanto el evento real, sino otra cosa; algo así como el modo y la manera en que el artículo de periódico representa realidad. Justo el hecho de que la obra esté concebida a imagen de una historia de prensa, se convierte en una cualidad estética de la obra. Pero en el periódico, esta misma forma no tendría propiamente cualidad estética alguna; sería simplemente el resultado de un determinado desarrollo histórico que condujo a eso, a que las historias de prensa aparezcan ahora así[4].

Las obras de arte se refieren al mundo de un modo que no funciona para las simples cosas, en las obras de arte hay algo que hay que interpretar y que no viene al caso para estas[5].

4. Entrevista. *Das Ende der Kunstgeschichte ist nicht das Ende der Kunst*. Karlheinz Lüdeking sprach mit Arthur C. Danto, en *Kunstforum*, Bd. 123. Ruppichteroth 1993, pp. 100-208, p. 203.

5. El ejemplo de Danto es drástico, pues la mera cosa y la obra de arte tienen la misma apariencia discursiva y de impresión. Un caso menos drástico pero afín a esta transfiguración ontológica que ocurre en la obra de arte frente a la mera cosa cuando el artista la retoma y elabora estéticamente, es la serie *Los suicidas del Sisga* (1965) de Beatriz González. En este caso se trata de la transferencia de una fotografía que proviene de la crónica roja de la prensa, al territorio crítico del arte, sin borrar sino transfigurando las circunstancias socioculturales de donde proviene y rige normalmente tal imagen. «Un día

Pero este estatus ontológico que confiere el encarnar un significado y separa las obras de arte de las simples cosas, no basta para definir el arte; existen muchas cosas que son significativas y no son obras de arte. En un segundo paso, Danto pone el arte en una relación insoslayable con su historia, y es aquí donde entra el concepto del *mundo del arte* a jugar papel definitorio. Uno no llega al concepto de arte de una manera inductiva, partiendo del punto cero a su concepto. Para poder hacer orientado, con sentido, la pregunta qué es el arte, la experiencia del arte ya lo tiene que haber involucrado a uno en la experiencia con la que uno cuenta cuando hace preguntas razonables. De hecho, el arte recibe con frecuencia su sentido, de aquello que históricamente estaba a disposición en el *mundo del arte*, que en realidad es toda una cultura. Como tal, es un mundo comunicativo y de la vida, algo mucho más amplio que un mundo estético confesional, en el que uno se reconoce, así como reconoce lo que en él ha sido y puede ser el arte, todas las artes. Para la tradición humanística que proviene de la antigüedad grecolatina, y con un nuevo énfasis, desde la filosofía del idealismo y el romanticismo del siglo XIX, el *mundo del arte* es uno de los sobreentendidos de la *Bildung*, es decir, de la educación y de la

cualquiera abrí el periódico (cuenta la artista) y encontré la foto de los suicidas del Sisga. La historia narraba cómo un jardinero enloqueció y dijo a su novia, empleada de servicio, que el mundo estaba lleno de pecado y era mejor dejar de existir; decidieron entonces lanzarse a las aguas heladas de la laguna del Sisga, luego de hacerse retratar juntos con un ramo de flores entre las manos. Aunque era una historia muy bella y romántica, mi interés se centró en la imagen reproducida en la prensa: esas caras planas eran la fórmula que yo andaba buscando. La fotografía que me impactó no fue la original, publicada en *El Espectador*, sino la que tomo *El Tiempo* de *El Espectador*, que al ser una segunda reproducción se aplanó, se volvió gris, perdió todo contraste». Carmen María Jaramillo sintetiza así esta «semantización» que la obra de arte opera sobre lo usual y ordinario: «*Los suicidas del Sisga*, es un ejemplo significativo de la forma como González examina la prensa escrita, al tomarla como un visor, o forma simbólica, que clasifica acontecimientos políticos, sociales, judiciales o culturales, a través de sus distintas secciones, con el fin de direccionar una lectura del mundo. Desde su percepción aguda, evidencia de qué manera las noticias son proyectadas –en texto e imagen– a partir de enunciaciones que corresponden con el carácter que se atribuye a los protagonistas y a los acontecimientos». En contraste con ello, con la serie, Beatriz González le restituye «el aura» a estos suicidas de noticia rutinaria de prensa, y «convierte a esta imagen en uno de los iconos de la pintura colombiana». Cf. Carmen María Jaramillo. *Las imágenes de los otros: Una aproximación a la obra de Beatriz González en las décadas del sesenta, setenta y mitad del ochenta*. En: *Beatriz González*. Holland Cotter, Carmen María Jaramillo, María Margarita Malagón (Textos), Bogotá, Villegas Editores, 2005, p. 18.

formación del hombre culto. Este concepto del *mundo del arte* nunca demandó que tuviera que ser un mundo separado, sobre todo, que llegara a requerir acreditación certificada que incluyera o excluyera, que tipificara los roles y las competencias que los individuos mantienen y practican con las artes. Pero esto sucedió a mediados del siglo pasado, cuando la autonomía estética de la tradición moderna, tanto de la ilustración como del romanticismo, se polarizó de modo radical en la soberanía que defendió la teoría del arte puro y la crítica de arte que practicó Clement Greenberg en los años cincuenta, para separar arte y no arte[6]. Justo fue esta concepción del *mundo del arte* la que deslegitimaron movimientos artísticos como el Pop y el Minimalismo, aunque ahora el reto de la pregunta se revirtió: si obra de arte puede ser cualquier cosa, por qué no todo es arte. El concepto de *mundo del arte* que propone Danto tiene aquí su motivación[7]. A ello se debe igualmente, que en su comprensión, el predominio de lo estético en la definición del arte sufra una restricción, a favor de una ontología del arte donde factores cognitivos como los del significado y los de la historia pasen al primer plano. Esta redefinición del *mundo del arte* anuda a Danto a una tradición como la de la filosofía del arte de Hegel. La idea de Hegel según la cual, sin la filosofía y las ciencias del arte, el arte se queda sin piso en la cultura moderna, la idea de que el soporte del arte para ser reconocido como arte, así como para ponderar su función en la mentalidad y la sensibilidad de dicha cultura, está en la *Bildung*, constituye en realidad un antecedente para el

6. La obra crítica de Clement Greenberg está reunida por él mismo en *Art and culture*, 1961. Edición española en *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, y en Paidós, Barcelona, 2002.

7. Una situación análoga se presentó a principios del siglo XVIII, cuando una vez decidida la disputa entre antiguos y modernos a favor de los modernos, el arte, ya sin modelos normativos, tenía que encarar lo nuevo y desconocido. El juicio del público estaba determinado por el sentimiento, pero este sentimiento estaba educado y habituado a la apreciación de las obras de los antiguos. Ahora encontraba un arte que contravenía sus sentimientos ¿era eso (tan actual) arte? J. B. Du Bos plantea algo análogo a una tesis institucional actual en su célebre obra *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura* (1719). El auténtico árbitro del juicio estético es el sentimiento, y en el arte, los juicios del público deben «prevalecer sobre los de los expertos» (los críticos, una necesidad social nueva). Los críticos expresan sus opiniones sobre *las nuevas obras* (las que desconciertan), pero solo en el juicio del público queda el éxito y la permanencia histórica de las obras. Cf. E. Franzini. *La estética del siglo XVIII*, Madrid, Visor, 2000, p. 129.

institucional del *mundo del arte.*» Para Danto es esta una solución a medias, sobre todo, si de lo que se trata es de poder hacer la distinción entre obras de arte y simples cosas, más aún, cuando externamente son indiscernibles:

> «la «teoría institucional del arte» (aun cuando puede dar cuenta de por qué una obra como la *Fuente* de Duchamp se ha elevado de mera cosa a obra de arte) deja sin explicación por qué ese urinario en particular ha sido objeto de tan espectacular promoción, mientras los otros urinarios, iguales a él en todo, permanecen en una categoría ontológicamente inferior. Lo cual nos deja con dos objetos, por lo demás indiscernibles, uno que es una obra de arte y otro que no lo es[10].

Danto comparte con los wittgensteineanos muchas de sus dudas frente a las explicaciones que recurren a la interioridad subjetiva para diferenciar el arte del no arte; él mismo es uno de los críticos del abuso de la estética para definir el arte (tan autoritaria y pasajera como tendencia normativa de lo que ha de ser reconocido como arte, tan propicia para mantener un asilo inviolado de la interioridad subjetiva en su relación con él, gracias a cualidades estéticas tan invocadas como bello o sublime)[11]. Sin embargo, no por ello le saca el cuerpo a «las ambiguas interioridades de la vida mental», al «mentalismo», que tanto se desprecia en los medios analíticos de la filosofía norteamericana, si para definir el arte tienen que entrar en consideración.

10. *Ibíd.*, p. 27. Véase más adelante la respuesta de Dickie a esta crítica. Cf. Nota 25.

11. Eso no impide que en la era de la estética el mundo del gusto haya funcionado como *mundo de arte*, tal como lo señala Danto al referirse a la estética de finales del siglo XVIII, en la *Crítica del Juicio* (1790) de Kant. Lo que entonces definía un producto como obra de arte, era poder ser declarado bello (Cf. Parágrafo 48).

Para el modo de pensar y para la sensibilidad de la Ilustración, la belleza estaba indisolublemente asociada al gusto. «Gusto cultivado» era «la marca definitoria del refinamiento estético». A su concepto pertenecía la idea de que a pesar de que no existe *la norma* del gusto, hay normas susceptibles de ser aprendidas, cuyo ejercicio no coarta y más bien refina el juicio de gusto. Esas «normas», que no requieren acreditación institucional, pueden tomarse hoy como las tendencias estéticas y las prácticas artísticas que aparecen, desaparecen o se transforman en las demandas de la época, y en las propuestas y respuestas de los artistas e instituciones donde las obras de arte encuentran su lugar. Que hoy se hable de «teorías del arte» en vez de «normas del gusto» no debe ser motivo de escándalo. Que la invocación del gusto en nuestra cultura estética, esté desacreditada desde el romanticismo, cuando el genio lo desplazó, no significa que lo haya extinguido. El *mundo del arte* como «gusto cultivado» representa por tanto un modelo incluyente, afín al concepto de Danto, que no tiene que recurrir a la definición institucional de los wittgensteineanos. Cf. A. C. Danto, *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte, op.cit.*, p. 208.

Por ello no comparte con los wittgensteineanos la versión institucional que le dan al concepto del *mundo del arte*, que él mismo les proporcionó en 1965. Danto es consciente de la falta de determinaciones de su contenido como concepto definitorio, es consciente de la dimensión comprensiva, histórica y de cultura con las que hay que pensarlo, pero prefiere mantenerlo en esos términos de inspiración hegeliana, a sacrificarlo en la versión institucional, frente a la cual, «más allá de los motivos de sus partidarios, es un antídoto demasiado drástico»[12]. De hecho, sin la índole cognitiva, que es lo que Danto resguarda en su concepto del *mundo del arte*, el autoritarismo institucional, del cual no está exento el mundo artístico, recurre a la invocación de apreciaciones subjetivas para legitimarse[13]. No se debe al azar, que el empeño por identificar quiénes representan este marco institucional del *mundo del arte*, se haya convertido en la propia cruz de esta teoría. Un concepto del arte desprovisto del elemento cognitivo, reabre con facilidad el campo para los abusos del vocabulario apreciativo del vocabulario estético, justo lo que la teoría institucional quería evitar[14].

El segundo pasaje de *La transfiguración del lugar común* donde aparece el concepto del *mundo del arte* se encuentra en su segundo capítulo, dedicado a la identificación de obras de arte según su contenido y su causalidad. El objetivo de Danto en este pasaje es apuntalar el carácter ontológico de lo que él quiere plantear con su concepto, con la legitimidad científica que Heinrich Wölflin ya le había dado en la Historia del arte a la misma noción. Según Wölflin, en la historiografía del arte no todo es posible en todas las épocas; el «mundo del arte» de la Historia del arte tiene periodos y lugares, y evoluciona con lo que en él se acepta o se excluye como obra de arte[15]. Lo que importa retener aquí de esta breve remisión de Danto a Wölflin, es que su concepto de *mundo del arte* es de índole filosófica, y en cuanto tal, pretende mucha más densidad definitoria que la índole metodológica con que lo trabaja Wölflin.

12. *Ibíd.*, p. 28.

13. La principal dificultad de la teoría institucional consiste en legitimar que si un objeto es o no una obra de arte, es *un hecho social* producido por el *mundo del arte*. El problema radica en si el *mundo del arte*, de hecho y con derecho, se puede denominar lo que socialmente es una «Institución». Cf. Maria E. Reicher, *Einführung in die philosophische Ästhetik*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005. pp. 157-160.

14. Danto le hace esta crítica directamente a Dickie en *El abuso de la belleza, op. cit.* pp. 62s.

15. *Op. cit.* pp. 80s. Danto aduce en este pasaje buenos ejemplos.

Este énfasis en lo filosófico no implica características nuevas en su descripción con relación a las que se hicieron en la presentación anterior, de modo que podemos abordar de inmediato el tercer pasaje donde aparece el concepto de *mundo del arte*, mucho más importante en este caso, pues aquí aparece de un modo inconfundible la dimensión cognitiva, hermenéutica, que lo hace necesario para una definición del arte. El pasaje pertenece al capítulo quinto, dedicado a la interpretación y a la identificación de obras de arte. El hombre corriente sabe que el mundo no depende de sus pensamientos, ni consiste en sus pensamientos, y normalmente, de eso no tiene que admirarse. No puede ocultarse, sin embargo, que aunque el filósofo y el hombre común empleen el mismo lenguaje, un lenguaje en el cual las palabras son las mismas, los dos no hablan de lo mismo. «El uso filosófico (del lenguaje) –observa Danto– está en una relación oblicua con el uso cotidiano, razón por la que, ya que tantas palabras son las mismas, las afirmaciones filosóficas sorprenden a la mente común como banales o absurdas»[16]. Esta misma situación se presenta en la identificación y la interpretación de obras de arte. Danto la ejemplifica en la identificación interpretativa que hacen ante una pintura blanca y negra, por un lado, un esteta de la teoría fisicalista de la pintura, para quien la cualidad estética definitoria es el logro con la materialidad del medio, y por el otro, un hombre corriente inculto en arte. Los dos pueden decir «Esto es una pintura blanca y negra, y nada más». Los dos están haciendo, sin embargo, dos afirmaciones distintas. El fisicalista del pigmento, para quien el sentido del arte está en lo matérico de la pintura *per se*, está haciendo una identificación artística: ese objeto blanco y negro *es* una obra de arte. Su afirmación queda dentro del lenguaje del arte. El hombre corriente pronuncia la misma aseveración, pero él está simplemente describiendo una cosa a la vista, y se asombraría del énfasis y la solemnidad del «conocedor», que identifica de inmediato en ello una obra de arte; su identificación permanece en el lenguaje ordinario de la percepción inmediata. En cambio, la seguridad del fisicalista del pigmento en su *teoría* es tal, que su identificación artística es la única que él considera procedente, cualquier otro tipo de consideración no va al grano de lo artístico en su naturaleza pura (por lo demás, es un reconocimiento y una identificación artística solo posible en condiciones históricas para el arte, en las

16. *Ibid.*, p. 197. Una de las ideas de Danto es que «la filosofía está preocupada *au fond* por lo que metafóricamente llamo 'el espacio entre el lenguaje y el mundo'». Claramente las palabras son parte del mundo, pero igualmente son «externas» a él. *Ibid.*, p. 125.

cuales, un cuadro –una obra de arte– puede ser una pintura sin ser imagen).

«Ver algo como arte –sostiene Danto– exige nada menos que esto, todo un entorno de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte. El arte pertenece a ese tipo de cosas cuya existencia depende de teorías; sin teorías del arte, la pintura negra *es* solo pintura negra y nada más»[17]. Esta relación lógica del *mundo del arte* con la teoría es la dimensión cognitiva que Danto se niega a sacrificar. No es que el mundo artístico como marco institucional sea mera superestructura burocrática, o no desempeñe funciones de importancia, sino que él mismo es deudor de la *teoría* en este sentido amplio, para poder hacer en el mundo de las cosas la separación de dos órdenes de objetos: los unos obras de arte, los otros simples cosas.

> Así que es esencial para nuestro estudio –dice Danto, refiriéndose a su filosofía del arte– que entendamos la naturaleza de una teoría del arte, que es algo tan potente como para separar objetos del mundo real y hacerlos formar parte de un mundo diferente, un mundo de *arte*, un mundo de *objetos interpretados*. Lo que estas consideraciones muestran es una conexión interna entre las categorías de obra de arte y el lenguaje con el que las obras de arte se identifican como tales, dado que nada es una obra de arte sin una interpretación que la constituya como tal. De modo que la pregunta sobre cuándo un objeto es una obra de arte, se funde con la pregunta sobre cuándo una interpretación de una cosa es una interpretación artística[18].

Esta dimensión cognitiva del concepto de *mundo del arte* en Danto, definitoria para distinguir la obra de arte de la simple cosa, es lo que se pierde en el concepto de *mundo del arte* de Dickie, al definirlo como marco institucional.

El concepto de *mundo del arte* en George Dickie

¿Puede Dickie seguir siendo hoy el objeto de la crítica de Danto acabada de exponer? La pregunta es incómoda, pero debe hacerse. Dickie ha tenido la mala fortuna de haber propuesto una teoría institucional en 1971 (*Art and the Aesthetic*), que a pesar de estar estimulada por el concepto del *mundo del arte*, propuesto por Danto en 1965, estuvo formulada en términos que la desfavorecieron, pues con-

17. *Ibid.*, pp. 197s.
18. *Ibid.*, p. 198.

dujeron más a las tergiversaciones que al entendimiento[19]. Como filósofo analítico de escuela, Dickie ha compartido con los wittgensteineanos que la dimensión cognitiva del concepto de *mundo del arte* de Danto, es un concepto «de baja densidad». Esto significa que desde el punto de vista semántico y del uso lógico del lenguaje, el concepto no es satisfactoriamente operativo, pues al ser inseparable de creencias personales, entre ellas las estéticas, estorba para la comunicación lógica y objetiva. Dickie ha revisado considerablemente los planteamientos iniciales, y aunque mantiene la motivación básica de entonces en su empeño por una definición filosófica del arte, sus respuestas a las objeciones recibidas y las aclaraciones complementarias con que ha reexpuesto sus conceptos, no permiten que en la actualidad Dickie siga siendo el foco exclusivo de las críticas a la concepción institucional del *mundo del arte*, representada en la actualidad, más que por los teóricos del arte, por beneficiarios del aparato institucional de la gestión cultural. En las críticas de Danto aparece algunas veces el nombre de Dickie, pero debe anotarse que en ellas predomina la referencia general a un institucionalismo que cobija a todos bajo el mismo rasero, y lo cierto es que Dickie ya no cae bajo ese igualamiento. Dickie se mantiene, sin embargo, en la idea de que la aproximación institucional al arte es viable. Según su idea básica, «las obras de arte son arte como resultado de la posición que ocupan dentro de un marco o contexto institucional»[20]. El concepto de *mundo del arte* es por tanto la noción común que separa la concepción predominantemente cognitiva e histórico comprensiva de Danto, y la de Dickie, caracterizada por ser una concepción operativa y procedimental, interesada en la descripción de los roles de todos aquellos que hacen parte de las instituciones que convergen en el sistema social del *mundo del arte*. Es sintomático que el libro donde Dickie reformula su

19. Cf. el balance sobre esta teoría en el artículo monográfico del concepto *estética, historia de la*, de la *Enciclopedia Oxford de Filosofía* reza: «La concepción empirista de la estética ha sido frontalmente atacada por George Dickie, quien ha puesto de moda una llamada teoría institucional del arte (vinculada remotamente con las teorías de Danto), y que, a través de una serie de representantes, no ha conseguido aún presentar una explicación satisfactoria de lo «institucional» en general (social o histórico) o, más específicamente, en el mundo de las bellas artes.» *Enciclopedia Oxford de Filosofía*. Ted Honderich (Editor). Madrid, Editorial Tecnos, 2001, p. 337.

20. Dickie, George. *El círculo del arte. Una teoría del arte*,0 Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 17. Aunque el libro aparece inicialmente en 1974, la traducción española corresponde a la edición de 1997.

teoría lleve por título *El círculo del arte*. Con la expresión «círculo», Dickie quiere enfatizar que su concepto del arte está constituido por instituciones y roles sociales claramente reconocibles y convergentes, y el *mundo del arte*, es el concepto estratégico para «describir la práctica humana de crear y consumir arte». El mundo del arte es por tanto, el marco institucional para la validación de determinadas cosas como objetos del arte. Este concepto, según Dickie, no es susceptible de definiciones fundacionales, tal como ocurría y se daba por hecho en la filosofía y las estéticas tradicionales. El *mundo del arte* es el marco de «la empresa artística» que es de índole social, y su tejido está constituido por definiciones «flexionales», es decir, por factores que se apoyan unos en otros para validar en el día a día lo que ha de considerarse arte[21]. En lo que sigue solo podemos concentrarnos en la presentación revisada que Dickie hace de su teoría.

Dickie resume la definición del arte que se dio en la primera versión de su teoría en los siguientes términos: «Una obra de arte en sentido clasificatorio es 1) un artefacto y 2) un conjunto de cuyos aspectos le ha conferido el estatus de ser candidato para la apreciación por alguna persona o personas que actúan de parte de una cierta institución social (el mundo del arte)»[22]. Los propósitos de Dickie con tal definición eran básicamente tres: dar una definición clasificatoria y no valorativa del arte (es difícil hacer esta separación, pero filosóficamete es pertinente); mantener la artefactualidad de la obra de arte (no es universalmente compartida, pero sí ampliamente aceptada); finalmente, distinguir productos que son arte de los que no lo son, y dejar la resolución de esa distinción en manos de la competencia de una institución social establecida. Las dificultades saltaron de inmediato, sobre todo, con la idea que quedó en el aire de ese *mundo del arte*. Una reacción inmediata y burlona lo interpretó como una de

21. Dickie, George, *El círculo del arte, op. cit.*, pp. 153s. Aquí radica otro motivo de crítica a la teoría institucional del arte: «Presumiblemente habría que dejar que la historia mostrase qué eran esas instituciones, y las diversas funciones y valores que las cosas llamadas arte han tenido dentro de ellas. Mientras tengan que seguir existiendo patrones admitidos para poder juzgar que una obra de arte es superior a otra, será difícil negar que la inclusión y la exclusión de diferentes actividades en el estatuto del arte ha cumplido otras funciones en la sociedad, como por ejemplo, la de fomentar el elitismo o la distinción en clases». Cf. *arte*, en *Enciclopedia Oxford de Filosofía, op. cit.*, p. 86. Hay que destacar, sin embargo, que este último reparo se ampara en la apreciación estética, y este es uno de lo factores que Dickie excluye intencional y metódicamente de su teoría, para la definición institucional del arte.

22. *Ibid*, p. 18.

esas «camarillas elegantes» con poder para determinar qué se expone y qué se excluye[23]. En realidad, las dificultades las reconoce Dickie en su afirmación de que ser arte es un estatus conferido por alguien que actúa a nombre del *mundo del arte*. Para que eso suceda, ese mundo debería ser «un cuerpo formalmente organizado», con roles claramente determinados, pero esa suposición es insostenible. Dickie afirma que lo que él quería explicar con su concepto del *mundo del arte*, era «una práctica cultural amplia, informal», un todo que es «el trasfondo sobre el que se crea el arte». Las objeciones que le hicieron lo obligaron a reconocer que en su explicación del mundo del arte, mezclaba de un modo erróneo el lenguaje formal y el informal[24].

La persistencia de Dickie por mantener en primer plano su concepto del *mundo del arte*, lo obligaba a demarcar sus diferencias con el concepto de Danto. ¿Podía seguir considerando su teoría institucional del arte «un desarrollo honesto» del concepto del *mundo del arte* de Danto? La respuesta para Dickie es ahora negativa. Si puede hablarse en Danto de una institución relevante, esa institución es semántica, pertenece al mundo del lenguaje, mientras que en la concepción de Dickie esa institución es específica del arte y no implica necesariamente el lenguaje:

> Así pues, en la opinión de Danto, en cuanto alguna institución esté implicada en la naturaleza y creación del arte, esta es de naturaleza lingüística o semántica. Por el contrario, la concepción institucional, tal como la he concebido, mantiene que la institución relevante es específica del arte, esto es, que es una institución o práctica cuya función específica es la creación de arte y que no implica necesariamente la categoría del lenguaje. Ambas visiones usan la expresión «el mundo del arte», pero con ella se quieren decir cosas muy diferentes. Lo que es común a la tesis de Danto y a la teoría institucional es la aseveración de que las obras de arte están enredadas en un marco o contexto esencial de una considerable «densidad». Ambas teorías especifican ricos contextos, pero difieren ampliamente en la naturaleza del contexto. También debería advertir de que adopto 'el argumento de los objetos visualmente indistinguibles' de Danto ... debe haber algún contexto o marco en el que la obra de arte esté encajada que explique los diferentes estatus de los dos objetos. Este argumento no revela, naturalmente, la naturaleza del contexto[25].

23. Dikie se refiere a *La palabra pintada*, de Tom Wolf, *Ibíd.*, p. 19.

24. *Ibíd.*, p. 20. Véase arriba la objeción de Maria Reicher, Nota 13.

25. *Ibíd.*, p. 22. En esta declaración hay una réplica precisa de Dickie a la crítica que Danto, años antes, le hizo a la teoría institucional. Cf. *La transfiguración del lugar común*, *op. cit.*, p. 27. Véase atrás Nota 10.

En resumen, no son teorías complementarias, como creyó inicialmente Dickie; son vecinas. Dickie puede aceptar la teoría «semántica» que plantea Danto para resolver la situación de los homólogos indiscernibles, el caso de dos objetos que tienen la misma apariencia física, pero el uno es obra de arte y el otro es una simple cosa; sin embargo, para Dickie eso no es suficiente para separar el arte del no arte[26]. Dickie prefiere mantener su concepción del *mundo del arte* como marco institucional; considera la concepción de Danto como una noción inapropiada para la definición del arte, debido a su «baja densidad», a su falta de operatividad para determinar los roles de los habilitados para reconocer las obras de arte como los objetos de su competencia. En la concepción de Dickie, los que entienden de arte se entienden entre sí sin necesidad de discursos de más; sus competencias no son más que roles institucionales asumidos. Justo en ello reaparece la gran diferencia entre Dickie y Danto. Lo que salvaguarda el *mundo del arte* de la concepción de Danto, es ese espacio del lenguaje «de más» que desborda los roles institucionales, justamente, el espacio del disfrute y de la reflexión, de la recepción crítica y juiciosa, de la investigación y del debate teórico sobre el arte. Gracias a toda esta conjunción cognitiva, pero cognitiva del mundo de la vida, no de la acreditación institucional del establecimiento, el *mundo del arte*, es decir, de todas las artes, puede posibilitar y encontrar la demanda, la atención y la respuesta de una cultura viva en una sociedad con autoestima, donde el arte es más que una clase de objetos entre otros objetos. El hecho de llamar «patrimonio» los objetos del arte, si el arte no es más que una clase de objetos, solo es un eufemismo para adornar la legitimación de la gestión institucional; lo que esta hace es satisfacer una necesidad que radica ya en la cultura. La necesidad «natural» del arte no está en el marco institucional, sino que el proceso histórico de las artes en el paso de la comunidad a la sociedad, ha conducido a la conveniencia social del marco institucional. Sin una política cultural, una sociedad como la moderna no deja sin piso el cultivo de las artes, pero las pone en gran desventaja. Por la misma razón, en la política cultural hay también el peligro de que se las instrumentalice.

26. Lo que Dickie llama teoría lingüística o «semántica» es lo que Danto considera «cognitivo».

De todos modos, en la exposición reciente de Dickie acerca de lo que él quiere dejar sentado con su concepto de *mundo del arte*, su teoría y la de Danto quedan con tensiones sin resolver. Las últimas consideraciones permiten afirmarlo. En su teoría institucional revisada, el centro de atención en el *mundo del arte* está ocupado ahora por los roles del artista y el público como su marco esencial, y vale destacar, los roles, no las personas. Como roles, artistas y público «saben, a partir del pasado, sobre el arte, su creación y la experiencia del mismo»[27]. Dickie pone expresamente en juego un factor como el de la actividad intencional, poco atendido en la versión inicial, pero que pertenece de un modo infaltable a las expectativas del artista con el público y viceversa. La obra de arte es del tipo de objetos que están concebidos y producidos para ser presentados, pues sobre ello hay un supuesto común, a saber, «la comprensión compartida por todos los que están implicados, de que están comprometidos en una actividad o práctica establecida»[28]. La pintura, el teatro, la música, la literatura, etc., son sistemas individuales del *mundo del arte*, y cada uno contiene roles artísticos específicos, roles complementarios específicos, y convenciones específicas de desempeño.

La circularidad patente de estas definiciones de las artes, que aquí caen en el determinismo de los roles, no queda desapercibida para la intención filosófica de Dickie, y aunque la circularidad en una definición merece objeciones lógicas elementales, este tipo de objeción desconocería en este caso lo que se define, el arte. No es de rechazar por tanto que Dickie se le adelante al reproche lógico que pudiera hacérsele, y por ello afirma: «Las definiciones que han dado los filósofos de «obra de arte» no funcionan, ni se pretende que funcionen, como funciona la definición del diccionario de una palabra pedante como 'paroxítono'». Eso sería como exigir en la definición de arte del filósofo, que esta informe a alguien del significado de una expresión que ignora por medio de palabras que ya conoce[29]. El verdadero propósito de las definiciones filosóficas de la obra de arte consiste en lograr clarificaciones explícitas, discursivas, de lo que ya sabemos; sin ellas se empobrecería nuestra disposición para lo nuevo o lo diverso, que en arte siempre está a la mano. Lo que ya sabemos sobre el arte,

27. *Ibíd.*, cap. 5, *El mundo del arte*, pp. 101-123, p. 121.
28. *Ibíd.*, p. 105.
29. *Ibíd.*, pp. 112s.

no es un saber organizado e inamovible. Una de las virtudes más interesantes de los grandes artistas, consiste en desordenar las poderosas inercias que también pertenecen al *mundo del arte*. El hecho de que Dickie enfatice ahora *El círculo del arte* como una precisión sutil en medio del marco institucional, es, desde el punto de vista filosófico, un acercamiento menos operativo y clasificatorio, más pensante y más acorde con la naturaleza cultural y compartida del *mundo del arte* que expusimos en Danto, así Dickie se mantenga en la solución institucional de su definición. A una objeción que le hace Monroe Beardsley, sobre si no hay algo más que decir sobre el arte que afirmar que es esencialmente institucional, pues es demasiado poco frente a la necesidad cultural que el arte ha representado en una tradición como la de occidente, Dickie responde que sí, que su teoría no está cerrada para reconocerlo, pero que él como filósofo se atiene a lo esencial, a lo mínimo exigido para que el arte funcione:

> La teoría institucional ... no pone prácticamente ninguna restricción a lo que el arte pueda hacer; busca solamente captar su naturaleza esencial. La naturaleza institucional del arte no impide que el arte sirva a necesidades morales, políticas, románticas, expresivas, estéticas o muchas otras. Por eso en el arte hay más de lo que dice la teoría institucional, pero no hay razón para pensar que este más sea peculiar del arte y, por ello, un aspecto esencial del mismo[30].

Es una respuesta cortés, pero descomprometida. Es correcta para definir el arte como una clase de objetos, pero con las obras de arte de todas las artes también vivimos y queremos vivir, y no es lo mismo vivir con ellas que sin ellas, tal como late en el reparo citado de Beardsley. El *mundo del arte* en la concepción de Dickie queda como un organigrama para presentar una sociedad en la que entre otras cosas hay arte, pero donde no hay necesidad de él, y donde existe, se gestiona; en la de Danto, el arte es una necesidad humana fundamental en ella. Con sus tiempos y sus lugares, el arte del *mundo del arte* de la concepción de Danto es un arte del mundo de la vida, y de una vida humana con conciencia de ella.

30. *Ibíd.*, pp. 120-123, p. 123.

Las teorías de Danto y Dickie en la práctica

No debe dejarse al aire y sin documentar la herencia hegeliana que alimenta la resistencia de Danto a la solución institucional que le da Dickie al concepto de *mundo del arte*. Este recurso a Hegel aparece expresamente en una intervención que Danto hace ante directores de museos, y cuya idea retoma en el aparte *¿Qué quieren los museos de arte?*[31] Danto toma como soporte de sus planteamientos el concepto hegeliano de *Geist*, de *espíritu*, el concepto filosófico central de Hegel, e inicialmente lo toma en dos acepciones filosóficas en una de las cuales puede reconocerse el planteamiento que defiende Dickie. Esas dos acepciones del concepto de espíritu son las de espíritu *subjetivo* y espíritu *objetivo*[32]. Danto toma de Hegel lo siguiente sobre el espíritu objetivo:

> Este consiste en todos los objetos, prácticas e instituciones que en conjunto definen una forma de vida realmente vivida. Son productos del espíritu y no de la naturaleza, y son interiorizados por aquellos que han sido educados en el comportamiento vital. Una forma de vida lo bastante compleja como para que los seres humanos puedan vivirla siempre contendrá algo que podamos concebir como arte, sea cual sea el significado que le atribuyan aquellos en cuyas vidas figura. El espíritu objetivo se ofrece como concepto para el 'modelo del arte como índice cultural' y para el multiculturalismo[33].

31. Cf. *Tres maneras de pensar el arte*, cap. 6 de *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*, *op. cit.*, pp. 181-202. El aparte corresponde a las pp. 191-198.

32. *Ibíd.*, p. 193s. La filosofía del espíritu constituye la tercera parte de la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* de Hegel, que comprende la doctrina del espíritu subjetivo, del espíritu objetivo, y del espíritu absoluto. Danto maneja estas diferencias en un sentido laxo. En el pasaje en cuestión distingue entre el espíritu subjetivo y el objetivo, y solo toma este último para referirse críticamente a la concepción institucional (Cf. *Enciclopedia*, parágrafos 483-552), donde puede reconocerse el arte como fenómeno sociocultural. En la doctrina del espíritu absoluto (parágrafos 553-577), Danto encuentra, en cambio, el concepto de arte que comparte con Hegel y echa de menos en la concepción institucional.

33. *Ibíd.*, p. 194. En el contexto, Danto se refiere al concepto del arte de la Iconología de Erwin Panofsky, que como es sabido, aborda la obra de arte como índice cultural. Esto determina para la práctica de la Historia del arte una exigencia de erudición y objetivismo tales, que la particularidad de la obra de arte como *esta obra de arte* queda relegada a segundo plano. A pesar de las diferencias disciplinarias, también para Dickie «las obras de arte son objetos culturales... creados dentro de complicadas prácticas del mundo del arte» (*El círculo del arte*, *op. cit.*, p. 138), no son por tanto objetos naturales, y las respuestas normales a ellas tampoco son del tipo de las que hacemos ante las cosas naturales. La relevancia estética no desempeña papel definitorio alguno para el arte, porque esta solo tiene sentido en el *mundo del arte*, esa «complicada estructura institucional dentro de la cual las obras de arte tienen su ser. La apreciabilidad (la capacidad para ser apreciado) de la que se habla en

Para Danto, la definición del arte de Dickie responde a esta concepción del arte del mundo social del espíritu objetivo. La espiritualidad de la realidad, o su racionalidad como dice Hegel, consiste en que si la vamos a conceptualizar o a conocer, la tenemos que representar como constituida por un sistema holístico de conceptos que mutuamente se diferencian y reflejan. El espíritu objetivo se muestra para Hegel en las pretensiones e interacciones de los individuos, en los procesos y procedimientos sociales, en las leyes jurídicas y las instituciones. Es una racionalidad objetiva porque, por un lado, las normas sociales no son reducibles a las acciones, las intenciones y los intereses meramente individuales, y por el otro, porque las leyes y normas de la sociedad y el Estado tampoco son meras convenciones, sino determinaciones que tienen su necesidad en una racionalidad que tiene desarrollo histórico. El *Geist*, el *espíritu*, es inconcebible sin *subjetividad*, y a ello se debe que la comprensión sistemática y *la valoración* de los diversos órdenes de lo social y la cultura requieran también para Hegel de la categoría del espíritu y su subjetivad, y en este sentido, de una dimensión de reflexión mucho más comprensiva, no solo lógica sino ante todo histórica, que la que basta para la racionalidad y el objetivismo científicos. El *mundo del arte* en Dickie es ese sistema holístico, circular, que como marco institucional le da soporte a su definición del arte, una definición que en realidad es más una concepción sociológica que filosófica. Esta concepción, legítima en su objetivismo y su neutralidad, queda deficitaria frente a la racionalidad del espíritu a la cual se acoge Danto, para lo cual retoma la doctrina del espíritu absoluto:

la teoría es de un tipo muy dependiente... de la existencia y del funcionamiento del mundo del arte». (*Ibíd.*, pp. 132s.) La relevancia estética es algo que se resuelve dentro de «las diversas prácticas» y «las convenciones que se agrupan en torno a las prácticas individuales» (*ibíd*, p. 133); sus roles y su desempeño los prescribe el *mundo del arte*, que no es un Estado confesional, sino «institucionalidad gestora», donde lo legal y lo confesional no tienen por qué entrar en contradicción. En Dickie vuelve a ocurrir algo que se ya se señaló en la posición que representó J. B. Du Bos en la disputa entre antiguos y modernos, para defender en su momento la necesidad nueva de la crítica de arte (Cf. arriba Nota 7). Este papel lo representa en la actualidad el marco institucional. Dice Dickie: «Mientras uno se enfrente a tipos tradicionales de arte, puede confiar en las convenciones establecidas para orientarse. Cuando acontece una innovación, uno estará hasta cierto punto solo para entender qué está pasando, aunque dado que la innovación ocurrirá dentro de una u otra forma tradicional, habrá un mínimo de orientación.» (*Ibíd.*, p. 150). Si la institución valida como arte la innovación, la desorientación del solitario se convierte en reconocimiento socialmente compartido.

Hegel tenía otro concepto del espíritu: era lo que él llamaba *Espíritu Absoluto*. Para él, el Espíritu Absoluto tenía tres 'momentos': el arte, la religión y la filosofía. El arte hacía palpables los valores más elevados del espíritu humano y, en cierto sentido, mostraba a los seres humanos lo que para ellos significaba el ser portadores de dichos valores. Traducía las creencias religiosas en imágenes sensibles. Así pues, el templo y la catedral expresaban sus culturas, pero hacían algo más que eso: expresaban la visión del mundo según la que vivía la gente de esas culturas. Así que, con ello, el arte desempeñaba una función filosófica. El arte *era* filosofía en forma desplazada. Es sabido que Hegel creía que el arte ya no tenía esta posibilidad, porque había sido superado por la filosofía para aquellas personas que ya no necesitaban imágenes ilustrativas para comprender sus proposiciones[34].

El peso de esta concepción recae en la idea de la función espiritual o cultural que el arte desempeña históricamente. El desempeño de la mencionada «función filosófica» no hay que tomarlo al pie de la letra, ni en Danto ni en Hegel. Lo importante aquí radica en que el arte era para pensar con él, pero no como piensa la filosofía como cultura especializada o institución académica. La necesidad humana del pensamiento precede y excede esa filosofía[35]. La idea consiste en «pensar el arte como algo que hace lo que trata de hacer, o debería tratar de hacer, la filosofía, pero de un modo concreto, mediante lo que Hegel desdeñaría como objetos sensibles»[36]. Para explicarlo, Danto

34. *Ibíd.*, p. 195. Esta doctrina del espíritu absoluto, expuesta por Hegel en la *Enciclopedia*, reaparece en sus lecciones de filosofía del arte, y aparece para defender tanto la dignidad como la propiedad del arte como objeto de interés supremo de la filosofía (Cf. G.W.F. Hegel. *Lecciones sobre la estética*. Madrid, Akal, 1989, pp. 11-14 y 77-80). A principios del siglo XIX, la filosofía del arte era una propuesta nueva del romanticismo y el idealismo, de modo que tenía que imponerse sobre las inercias de la estética aun existentes. La estética, académicamente ya reconocida, había sido la propuesta filosófica de la Ilustración del siglo XVIII. Según la estética, el arte se aprecia según el gusto; según la nueva situación, el arte se aprecia según su verdad o significado.

35. Históricamente, la filosofía adquiere tal desarrollo conceptual, que llega a un punto en que puede y debe tematizarse a sí misma. Esta misma experiencia le ha sucedido al arte, y a ambos, primero a la filosofía, y más tarde al arte, les ha sucedido en el proceso de su modernización.

36. *Ibíd.*, p. 196. No es del caso rebatir aquí la observación de Danto sobre Hegel. Baste decir que para Hegel el arte es pensamiento «concreto», justo porque es pensamiento intuitivo, y contra lo que usualmente se sostiene, su virtud no consiste tanto en hacer aparecer la idea en forma sensible, sino, en hacer de lo sensible apariencia, y con ello, en hacer de la apariencia algo significativo. Cf. J. Domínguez, *Cultura y arte, una correspondencia en proceso. Correcciones a una interpretación establecida sobre el ideal del arte en Hegel*, en ARETÉ. *Revista de Filosofía*, No. 2, 2006, Lima, pp. 267-287.

retorna a su intervención ante los directores de museos, y en particular, a una exposición conocida entre ellos, que de modo ejemplar ilustraba esa manera de pensar el arte. El comisario de dicha exposición la había titulado inicialmente *El tema de la vanitas en el arte contemporáneo*, pero se lo cambió luego por el de *Meditaciones sobre la belleza y la muerte*. La explicación está en las razones del cambio de título: con qué indicación se acierta mejor en la pauta para orientar la recepción de las obras de arte reunidas en la exposición.

El vínculo entre belleza y muerte no es una invención artística u ocasional, sino que con la belleza los hombres han tratado de muchas maneras de darle significado a la muerte, una manera de darle significado a la vida, como si la existencia de la belleza fuera lo que hace la vida afirmativa. Ese vínculo entre belleza y muerte se presentaba en muchas de las obras seleccionadas para la exposición, y estas no se restringían además al arte contemporáneo, sino que incluían *vanitas* holandesas del siglo XVII. Afín a este genero tradicional de la Historia del arte se le presenta a Danto una de las obras de la exposición, la obra *Untitled (Perfect Lovers)* (1991), de Félix González-Torres: dos relojes idénticos marcan sincrónicamente el tiempo, y aluden al amor de pareja, en realidad a su amor personal recién muerto, como en una especie de monumento y de recordatorio del «hasta que la muerte nos separe». Y aquí está el ejemplo de ese pensar como piensa el arte, de forma concreta, pero con todas las consecuencias de lo que es pensar, cuando el hombre se confronta con lo que lo hace consciente de su existencia, y apoyado además en lo que el *mundo del arte* ya nos ha familiarizado. Sobre la obra de González-Torres dice Danto lo siguiente:

> Es una obra de arte conmovedora y de gran ternura. Una 'meditación'. Pero en cuanto 'meditación', que es un género del filosofar, conecta con los grandes misterios de la vida y el significado de lo humano. Resulta interesante ver los dos relojes como *vanitas*. Nos ayuda a comprender por qué necesitamos que el arte contemporáneo aborde estas cuestiones para los hombres y mujeres contemporáneos. Las formas difieren de cultura en cultura, pero los problemas trascienden las diferencias culturales. Toda cultura tiene su propio modo de tratar con la muerte, o una estrategia para lidiar con el sufrimiento. Y creo que a eso justamente se refiere el concepto de Espíritu Absoluto: conecta el arte de una cultura dada con la humanidad en el sentido más amplio del término[37].

Sin esta noción hegeliana de espíritu absoluto, de modo de pensar libre, con condiciones y concreciones históricas pero que no se

37. *Ibíd.*, p. 198.

deja reducir a historiografía, sino que se mantiene pensamiento del presente, el concepto de *mundo del arte* de Danto resguarda para el arte la definición y la función que ha tenido siempre, la de que los hombres piensen en concreto y se orienten en su existencia con él. Esta función la ha cumplido el arte antes de que se necesitara el *mundo del arte* como marco institucional en la sociedad moderna, y debe seguir cumpliéndola en la actualidad, cuando ese marco institucional es un imprescindible para que las obras alcancen el mayor público posible. Para el ejemplo aprovechado por Danto, esta naturaleza del arte queda mucho mejor indicada si las obras aparecen bajo el título *Meditaciones sobre la belleza y la muerte*, que bajo el título *El tema de la vanitas en el arte contemporáneo*. Como «meditaciones», las obras involucran de inmediato en la contemplación reflexiva al visitante que ha ido a verlas; como «temas de la vanitas», las obras quedan como objetos de investigación para intereses historiográficos o eruditos. En el primer caso, el arte vuelve a lo suyo en el mundo humano de la vida; en el segundo, la institución se cultiva a sí misma, y cultiva el arte establecido que pertenece a sus inventarios.

No quisiera concluir dejando la impresión de que la teoría institucional representada por Dickie es insostenible. Las competencias que Dickie concentra en el *mundo del arte* como marco institucional para definir qué es arte, o para reconocer arte donde normalmente nadie lo espera, es una práctica artística no solo contemporánea, que *a veces, no siempre* como pretende la teoría de Dickie, es incontrovertible. En los museos existen muchos objetos expuestos como obras de arte, cuyo origen no tenía como destino ser obras de arte. El reconocimiento de algunos de los trabajos fotográficos del comunicador social y reportero gráfico Jesús Abad Colorado, es un ejemplo de esta clase, y entre ellos, uno de sus logros artísticos descollantes es la serie *Bojayá, 2002*. Notorio en este caso es la contemporaneidad del ejemplo. La obra de Colorado no fue concebida por él como obra de arte, sino que fueron curadores y críticos de arte los que la reconocieron y la llevaron a los espacios institucionales de las exposiciones y el museo, y finalmente, un historiador del arte como Carlos Arturo Fernández, lo registra en uno de los documentos para la historia del arte contemporáneo en Colombia[38]. En este ejemplo, como en el anterior de *Meditaciones sobre la belleza y la muerte*, el *mundo del arte* de la concepción cognitiva de Danto, es el que está en la base de las competencias de los representantes del mundo del arte del marco institucional, que reconocieron en las fotografías de Colorado obras de arte y no meramente fotografías de reporterismo gráfico. No dejan de serlo, pero *son arte*. Las razones que da Fernández para poder apreciar la función artística de *Bojayá, 2002*, que fueron también las de curadores y críticos, concuerdan con las de Hegel y Danto. Esas fotografías, nacidas de «la intensidad» de la mirada de Colorado «frente a los dramas de las víctimas de la guerra», «establecen un contacto, aunque sea indirecto, con los dramas humanos, que nos lleva a compartirlos en una actitud de profundo silencio y respeto»[39]. Que en la composición de sus imágenes sean reconocibles valores formales de imágenes consagradas en la Historia del arte, es una validación institucional complementaria; su demanda de contemplación reflexiva fue lo que las transfiguró de entrada como arte.

38. Cf. Carlos Arturo Fernández Uribe, *Arte en Colombia. 1981-2006*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2007, p. 100.

39. *Ibíd.*

El caso de Mr. Mutt: autoridad y razón en el «mundo del arte»

*Daniel Jerónimo Tobón Giraldo**

Declaración de intenciones

En 1917 la *Fuente* de Duchamp fue rechazada en una exposición vanguardista bajo el argumento de que no era una obra de arte. En una de tantas encuestas de finales del siglo XX fue calificada por algunos críticos como la obra más influyente de los últimos cien años. Este dramático paso de un extremo a otro en la escala de la valoración artística convierte esta modesta pieza de fontanería en un caso privilegiado para estudiar cuáles son las fuerzas que entran en juego en la validación de un objeto como obra de arte. La *Fuente*, al ocultar su carácter artístico, hace evidente la importancia de diversas instituciones sociales y del contexto cultural en el *ser arte* de la obra: su reconocimiento como arte solo fue posible gracias a la mediación de los museos, la crítica de arte, los propios artistas, los espectadores y, en general, todo el amplio espectro de los interesados en el arte, a través de un proceso relativamente largo. Y con esto ha dado material para la discusión filosófica. Frente a las concepciones monadológicas que consideran cada obra como un ente autosuficiente, la *Fuente* se ha convertido en un testigo favorito en la argumentación a favor del carácter social e institucionalmente mediado, por principio, de toda obra, lo que ha sido formulado conceptualmente en el contexto de la filosofía analítica del arte con el concepto de «mundo del arte». Pero este concepto tiene dos formulaciones radicalmente divergentes. Por un lado, George Dickie y en general los autores que defienden la llamada Teoría Institucional del Arte han puesto en la base de este «mundo del arte» el poder de las instituciones y de los individuos que ejercen

* Daniel Jerónimo Tobón Giraldo, agosto y septiembre de 2006. Ponencia presentada en el *VI Seminario de Teoría e Historia del Arte en Colombia: El museo y la validación del arte*. Medellín, 6 a 9 de septiembre de 2006.

roles de autoridad a su interior. Por el otro, Arthur Danto y otros autores han preferido caracterizarlo como un mundo de razones y teorías, de manera que el reconocimiento del estatus de obra no es primordialmente el resultado de un ejercicio de autoridad, sino de una apelación a fundamentos razonados.

La reflexión acerca de la *Fuente* de Duchamp nos ofrece un ejemplo eminente de una obra que solo puede ser reconocida como arte si se la sitúa en un contexto cultural históricamente determinado. Esta obra es interesante, además, por la manera en la que se desarrolló el reconocimiento de su estatus artístico, tanto en la discusión inmediatamente posterior a su presentación en 1917 como en las diversas etapas por las que ganó su enorme influencia sobre el desarrollo del arte contemporáneo. La ruptura que implicaba en nuestra manera de comprender el arte ha hecho que su aceptación se haya realizado, por así decirlo, en cámara lenta. Por estas razones, este caso nos brinda una ocasión ideal para comprender el concepto de mundo del arte y para sopesar una elección filosófica entre su comprensión institucional y su comprensión como mundo de razones, que es lo que intentaremos hacer aquí. Con ello pretendemos aclarar cómo tiene lugar *un* modo fundamental de validación del arte: cuáles son al menos las condiciones mínimas para que algo sea validado como obra de arte. Dejamos pues de lado la validación de otras características de las obras, digamos, su efecto histórico, su pertinencia actual o su valor estético, cuestiones que tienen cada una su propio y extenso campo de problemas.

El camino que seguiremos será el siguiente. En primer lugar, ofreceremos un breve recuento histórico de la discusión que suscitó la presentación de la *Fuente* en 1917 y de su recepción posterior. De allí pasaremos a mostrar la relación que este caso tiene con el surgimiento de la teoría del mundo del arte a mediados de los años sesenta y la importancia que esta teoría tiene para la filosofía del arte. Presentaremos la versión institucional de la teoría del mundo del arte, mostrando los problemas que presenta, para luego exponer la teoría razonada del mundo del arte y, finalmente, intentaremos hacer balance de en qué medida responde efectivamente a los problemas planteados y cuáles son las tareas y líneas de investigación que quedan abiertas hacia el futuro.

1917: El caso de Mr. Mutt

En 1917 Marcel Duchamp participó como miembro de la junta directiva y del comité de instalación del Armory Show en Nueva York. Esta exhibición fue orquestada por la autodenominada Sociedad de Artistas Independientes, una organización que tenía entre sus objetivos primordiales la introducción del arte moderno en Estados Unidos.

> Durante la instalación de la exhibición para los Independientes, un orinal de porcelana blanca apareció sobre un pedestal en el cuarto de almacenaje, remitido por un tal Richard Mutt. Se realizó un comité de emergencia entre los directores disponibles y los defensores de Mr. Mutt fueron derrotados por un escaso margen de votos. El objeto no fue exhibido y desapareció temporalmente. Duchamp, en protesta, dimitió inmediatamente del comité de instalación, seguido por el presidente de la Sociedad de Artistas Independientes, Walter C. Arensberg[2].

Con esto se rompían las reglas abiertas de la convocatoria, según las cuales quienquiera que pagara una cuota de 6 dólares podría exponer. Los argumentos para no incluir el orinal fueron que la obra era indecente, poco original, o que no era en absoluto una obra de arte. A estos argumentos respondió Duchamp, quien a estas alturas todavía no había anunciado que Mr. Mutt era solo uno de sus pseudónimos, en una editorial publicada algunos días después en el segundo número de *The Blind Man* bajo el título «El caso del señor Mutt»:

> Dicen que cualquier artista que pague seis dólares puede exhibir.
> El señor Mutt envió una fuente. Sin discusión este artículo desapareció y no fue exhibido nunca.
> ¿Cuales fueron los fundamentos para rechazar la fuente del señor Mutt?
> 1. Algunos sostuvieron que era inmoral, vulgar.
> 2. Otros, que era un plagio, una simple pieza de fontanería.
> Ahora bien, la fuente del señor Mutt no es inmoral, lo que es absurdo, no más inmoral que una tina de baño. Es un artilugio que se ve todos los días en las vidrieras de los fontaneros.
> No tiene importancia si el señor Mutt hizo la fuente con sus propias manos o no. Él la ESCOGIÓ. Tomó un artículo de la vida ordinaria, lo colocó de tal manera que su significado utilitario desapareciera bajo los nuevos títulos y punto de vista –creó un nuevo pensamiento para ese objeto.
> Y por la fontanería, eso es absurdo. Las únicas obras de arte que América ha dado son su fontanería y sus puentes»[3].

2. Dawn Ades; Neil Cox; David Hopkins, *Marcel Duchamp*, London, Thames & Hudson, 1999, pp. 127-8.
3. «The Richard Mutt Case», *The Blind Man*, Nº 2, mayo de 1917, p. 5.

Lo que se encontraba en discusión en esta ocasión era pues, entre otras cosas, si la *Fuente* era o no una obra de arte. La obra difícilmente se acomodaba al concepto de lo que debía o podía ser una obra de arte que tenía el público en general o incluso algunos de los organizadores de una exposición guiada, se supone, por el espíritu más vanguardista y progresivo de América en aquella época. En general, resultaba difícil entenderla dentro de los presupuestos que habían determinado históricamente la comprensión del arte. No era un objeto fabricado por el artista con ninguna muestra especial de habilidad, ni imitaba nada, ni resultaba particularmente bella, ni parecía expresar ningún tipo de emoción. La *Fuente*, al igual que todos los *readymades*, habitaba un terreno indefinido entre lo que es y lo que no es arte, lo que se corresponde una de las intenciones declaradas de Duchamp respecto de la estrategia que se encuentra tras los *readymades*: poner en duda la posibilidad de definir el arte[4]. Y al menos en este caso tuvo éxito, pues la cuestión acerca del estatus artístico de los *readymades* sigue provocando discusiones enconadas. La tendencia más general hoy en día, sin embargo, es considerarlos claramente como legítimos objetos artísticos. La progresiva afirmación de esta posibilidad en el arte moderno va de la mano de la influencia de la obra de Duchamp en general. En los comienzos del siglo XX la circulación de estas obras de Duchamp había estado extremadamente restringida o fue prácticamente nula, hasta el punto que Duchamp llegó a afirmar que «por un periodo de treinta años nadie habló de ellos, tampoco yo»[5]. Pero ya a partir de los cincuenta y los sesenta los museos comenzaron a organizar retrospectivas de su obra, y esta salida a la luz pública hizo posible que algunos críticos de arte la tomaran como punto de partida para la reconstrucción de una tradición distinta en el arte moderno, y que artistas como Gerard Richter, Bruce Naumman, Robert Rauschemberg y Jasper Johns encontraran en ella un acicate y un antecedente histórico para sus propios desarrollos artísticos. Dicho de otra manera, la idea de que los *readymades* pueden ser una forma artística legítima ha ido ganando credibilidad durante el último siglo en la medida en que cada vez más artistas comenzaron a recurrir a ella y se hacía más difícil considerarla como un caso marginal o una excentricidad. Resulta difícil decidir si hay que culpar a Duchamp de todo esto, o más bien si se le ha dado tanto reconocimiento porque artistas posteriores han encontrado en él un precursor y una especie de figura paterna que les brinda aliento en la realización de sus propias intenciones. Lo cierto es que esta constelación de hechos permitió que la *Fuente* entrara efectivamente en la historia del arte[6].

4. «... ¿podemos intentar definir el arte? Lo hemos intentado, todo el mundo lo ha intentado y en cada siglo hay una nueva definición del arte. Lo que significa que no hay una esencia, *ninguna* esencia, que sirva para todos los siglos. Así que si aceptamos la idea de no intentar definir el arte, la cual es una concepción muy legítima, entonces el *readymade* puede verse como una especie de ironía, porque dice que aquí hay una cosa que yo llamo arte, que ni siquiera hice yo mismo. Como sabemos, arte, hablando etimológicamente, significa «hacer», «hacer manualmente», y aquí, en vez de hacerlo, lo tomo ya hecho. Así que era una manera de negar la posibilidad de definir el arte.» Duchamp, entrevista para la BBC de 1959, cit. en Dawn Ades; Neil Cox; David Hopkins, *op. cit.*, 151. Ya en 1913 Duchamp había escrito una nota que planteaba este problema: «¿Puede uno hacer obras que no sean obras de arte?», citado en Thomas Girst, «(Ab)Using Marcel Duchamp: The Concept of the Readymade in Post-War and Contemporary American Art». *Tout-fait. The Marcel Dychamp Studies Journal Online* (www.toutfait.com). Vol. 2 / Issue 5, 2003. Consultado el 13 de agosto de 2006.

5. «Marcel Duchamp Talking about Readymades,» interview with Collin, 1967, p. 40. Cit. en Girst, *op. cit.*

1964: Warhol / Duchamp o *Fuente* / *Caja Brillo*

La obra de Duchamp representaba pues, entre otras cosas, un reto a nuestras concepciones del arte, a la posibilidad de definir el arte. ¿Qué es lo que hace de la *Fuente* una obra de arte? ¿Y por qué no es una obra de arte cualquier otro orinal? ¿O lo es? ¿Cuáles son los límites (y las condiciones mínimas) que hacen de algo una obra de arte? La filosofía pudo eludir el reto (y de hecho lo hizo) mientras fue posible creer que estos objetos eran simples rarezas y excentricidades sin mayor consecuencia para el verdadero arte, bromas que no había que tomarse demasiado en serio. Muy probablemente se tratase de una de esas bromas a la que Duchamp era tan aficionado, pero el tiempo reveló con cuanta seriedad había que tomársela. A partir de los sesen-

6. El artículo citado de Girst proporciona un muy completo recuento de la historia de la recepción de los *readymade* de Duchamp en América, ilustrado por numerosos testimonios. Thomas Crow (*El esplendor de los sesenta: Arte americano y europeo en la era de la rebeldía 1955-1969*. Madrid: Akal, 2001, 82-4), Dawn Ades; Neil Cox; David Hopkins, (*op. cit.*, pp. 206-11) y Dieter Daniels («Marcel Duchamp: The most Influential Artist of the 20th Century)», en Museum Jean Tinguely Basel (Ed.). *Marcel Duchamp*. s. l.: Hatje Kantz Verlag, 2002, pp. 25-35) coinciden igualmente en señalar los años cincuenta y sesenta como el momento en el que la reputación y la influencia de Duchamp en América realmente toman vuelo hasta convertirlo en uno de los artistas más importantes del siglo XX.

ta los problemas planteados por su obra surgían de manera natural por todas partes: con la glorificación de los símbolos de la vida cotidiana del *Pop*, con aquellas performances de fluxus en las que las acciones más simples eran convertidas en arte, con el neo-dada y su aprovechamiento de los objetos, en muchos casos de desechos, para generar configuraciones artísticas, etc. Ya no se trataba de un caso aislado. En muchas de estas obras se veían rasgos que eran característicos de la temprana obra de Duchamp: su indiscernibilidad y su poca artisticidad. Se trataba de obras que reducían al mínimo la exhibición de cualquier virtuosismo en la ejecución o en el trabajo manual sobre el objeto, tratándolo más bien como un material cuyo interés reside en sus posibilidades significativas, en las maneras en que permite combinar o potenciar su carga simbólica al relacionarlo con otros objetos o con un contexto determinado.

En el ámbito de la estética analítica norteamericana, la primera respuesta filosófica de peso a esta situación, que desde la perspectiva del arte del pasado no puede parecer sino caótica, la constituyen las diversas teorías de inspiración wittgensteineana que sostuvieron que era simple y llanamente imposible definir el arte, al menos si lo que se buscaba era una definición que brindara condiciones necesarias y suficientes. En otras palabras: estas teorías sostenían que no existe algo que todas las obras de arte compartan y que explique por qué nos referimos a todas ellas como obras *de arte*[7]. Contra esta resignación de la tarea de pensar la posible unidad del concepto de arte surgió, sin embargo, poco después, la teoría del «mundo del arte».

En 1964 Arthur C. Danto publicó un artículo con el título «The Artworld» («El mundo del arte»), donde exploraba las consecuencias filosóficas de la posibilidad de que una obra de arte no se distinguiera en su configuración formal de cualquier objeto no artístico, y era el resultado de la impresión que había suscitado en Danto la primera exposición individual de Andy Warhol en la Stable Gallery. En aquella exposición estaban incluidas las *Brillo Box*, que no eran diferentes, en ningún sentido relevante, de las cajas en las que se empacaban los jabones marca Brillo, excepto por el hecho de que habían sido realizadas por un artista –Andy Warhol– y que estaban expuestas en una galería y no en las bodegas de los supermercados. Así que, como se ve, tenían bastantes analogías con los *readymades* de Duchamp –sobre todo los llamados *readymades* no asistidos. La tesis de Danto era que, si era posible considerar estas *Brillo Boxes* como obras de arte, entonces lo que hace de algo una obra de arte no podría ser pensado, en general, como una propiedad física del objeto, y sugería que lo que hace de algo una obra de arte es más bien su participación en un mundo del arte. Fue en el contexto de esta reflexión que formuló la frase en la que tiene origen el uso filosófico contemporáneo de esta expresión: «Ver algo como arte requiere algo que el ojo no puede distinguir –una atmósfera o teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte»[8].

La respuesta de Danto es sin duda sugerente. Parece resolver el problema que representan obras como la *Fuente* de Duchamp situando su artisticidad fuera del objeto mismo y apelando más bien al contexto en el cual son presentadas. Hace pasar el énfasis desde el objeto artístico aislado hacia la multiplicidad de relaciones que le dan sentido al interior de una cultura, un contexto y un momento histórico determinados. Pero también es cierto que se trata de una respuesta poco clara, tan poco clara que inmediatamente dio lugar a interpretaciones divergentes.

La expresión «mundo del arte» nos es familiar, y de ella tenemos un precomprensión intuitiva. La utilizamos por ejemplo para referirnos al grupo de personas –coleccionistas, críticos, curadores, artistas, historiadores– que se encuentran al tanto de lo que acontece en el arte y que tienen una injerencia mayor o menor en el curso de los acontecimientos artísticos: un grupo social relativamente determinado que está involucrado en los procesos de producción y circulación del arte. También podemos referirnos con la expresión «mundo del arte» al conjunto de todas las obras de arte, como si constituyera un mundo propio, aparte del mundo de la vida práctica, en el cual adquieren toda una serie de relaciones propias y de afinidades electivas –ese mundo que comparten el *Apolo Belvedere* y los cuadros de van Gogh, las sin-

7. Los principales textos en esta línea son los artículos que a partir de comienzos de los cincuenta publicaron P. Ziff, «The Task of Defining a Work of Art», en *The Philosophical Revie*, vol. 62, Nº 1, Jan. 1963, pp. 58-78; W. B. Gallie, «Art as an Essentially Contested Concept», en *The Philosophical Quarterly*, vol. 6, Nº 23, Apr., 1956, pp. 97-114; M. Weitz, «The Role of Theory in Aesthetics», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 15, Nº 1, Sep. 1956, pp. 27-35 y W. Kennick, «Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?», en *Mind*, vol 67, Nº 267, julio, 1958, pp. 317-334.

8. Arthur C. Danto, «The Artworld», en *The Journal of Philosophy*, vol. 61, Nº 19, (Oct.15, 1964), pp. 571-584, 580.

fonías de Mozart y los Lieder de Gustav Mahler. Las diversas maneras en las que se construye filosóficamente el concepto de mundo del arte enfatizan y configuran diversos aspectos de esta manera, digamos, «prerreflexiva» de comprender la expresión.

El primer desarrollo de la teoría del mundo del arte que trataremos aquí es la Teoría Institucional del Arte. La primera formulación estricta de la Teoría Institucional aparece con George Dickie en 1969, quien la repite virtualmente en los mismos términos en 1974[9]. Según la definición de obra de arte que Dickie ofreció entonces, «Una obra de arte en sentido clasificatorio es 1) un artefacto y 2) a un conjunto de cuyos aspectos se le ha conferido el estatus de ser candidato para la apreciación por alguna persona o personas que actúan de parte de una cierta institución social (el mundo del arte)»[10]. Lo que más llama la atención en esta definición y, en general, en toda la Teoría Institucional del Arte, es el papel que le da a las instituciones artísticas en el logro del estatus artístico: parecen ser mucho más importantes que la obra. Desde este punto de vista, el papel de los artistas y de las obras resulta secundario frente al de aquellos que manejan los hilos del mundo del arte y que por un acto de su santa voluntad deciden si algo es o no una obra de arte. Esta es la que podríamos llamar una lectura fuerte de la Teoría Institucional y es la que más popularidad ha alcanzado.

Es natural que una teoría semejante, al menos en la interpretación radical que hemos presentado, despierte interés en todos aquellos que manejan ciertas posiciones de poder frente a la producción y distribución del arte. Como ha señalado Richard Wollheim, no es difícil explicarse «la popularidad de que goza en ciertos círculos la Teoría Institucional, pues lo que hace manifiestamente esta teoría es que, al otorgarles poderes legendarios, incrementa enormemente la autoestima de quienes sienten la tentación de considerarse representantes del mundo del arte. Los pintores pintan cuadros, pero se necesita un representante del mundo del arte para hacer una obra de arte»[11].

Hay otras personas a las que, por razones muy diferentes, también les puede resultar atractiva esta teoría. También le sirve a aquellos que se sienten disconformes frente a la situación artística contemporánea y la ven como un mundo de anarquía en el que, si algún orden queda todavía, es el orden absurdo que imponen el poder, la moda y el dinero. Bajo esta imagen la institución del arte se nos aparece más o menos como se le aparece la autoridad a algún personaje de Kafka: una monstruosa entidad ante la cual el individuo está sometido, cuya comprensión está vedada y sobre la cual cae la sospecha de que todas sus decisiones no son más que el fruto del azar y la arbitrariedad. No faltan, desde luego, razones para esta representación aterradora. Los poderes liberadores del arte moderno han tenido que hacerse valer en todo el mundo, y también en países como el nuestro, justamente *en contra* de algunas de las instituciones más poderosas. Si el arte tiene alguna intención transformadora, parecería necesario que su primer enemigo fueran justamente las instituciones, que representan la cristalización, la petrificación y la monumentalización del *status quo*. Mientras la sociedad, como un todo, no sea justa ni aceptable, las instituciones tendrán que cargar con el peso de aparecer como emisarias y guardianas de esta sociedad injusta. Esto vale también para el caso del arte, en el que las instituciones son los medios de conexión entre las prácticas artísticas y las demás prácticas que constituyen la sociedad. La economía, la educación, la política, constituyen factores determinantes en el funcionamiento de las galerías, los museos, las escuelas de artes. Sobre las instituciones artísticas cae la oscura sospecha de que los hilos que la mueven no tienen, en el fondo, nada que ver con el arte, sino únicamente con los intereses privados, ya sea económicos, políticos o de estatus, de quienes detentan alguna posición de poder a su interior. Si se cree firmemente que esta es la situación de *todo* el arte contemporáneo, entonces la Teoría Institucional en sentido fuerte no haría sino dar expresión filosófica a esta convicción: serviría como diagnóstico de la decadencia del arte contemporáneo.

9. «Defining Art», en *The American Philosophical Quarterly*, 6, 1969, pp. 253-256. Hay que señalar que en el mismo año había aparecido también el texto pionero de T. J. Diffey: «The Republic of Art». *The British Journal of Aesthetics*, 9, 1969, pp. 149-156.

10. Esta definición la cita el propio Dickie en *El círculo del arte: una teoría del arte*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 18. Proviene de *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca NY, Cornell University Press, 1974. La primera formulación de la Teoría Institucional en 1969 rezaba. «Una obra de arte en sentido descriptivo es 1) un artefacto 2) al que la sociedad o algún subgrupo de la sociedad le ha conferido el estatus de candidato a la apreciación». Cit. en Gerard Vilar, *Las razones del arte*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2005, p. 92.

11. Richard Wollheim, *La pintura como arte*, Madrid, Visor, 1997, p. 20. Cf. igualmente Francisco García Leal, *Filosofía del arte*, Madrid, Síntesis, 2002, pp. 38ss.

Esta versión radical de la Teoría Institucional se enfrenta sin embargo a diversos problemas y ha sido duramente criticada, más de una vez y creemos que con fundamento. Aquí nos centraremos en las críticas que le ha hecho Arthur Danto. Danto tiene un interés particular en marcar sus diferencias frente a la Teoría Institucional del Arte puesto que en cierto sentido es su padre involuntario: George Dickie, el creador de la Teoría Institucional, afirmó haberse inspirado en el artículo de Danto sobre «El mundo del arte» del que hablamos en un comienzo. Hay que señalar, sin embargo, que los argumentos que expondremos no son exclusivos de Danto y los han presentado también algunos otros filósofos[12].

Dos son los elementos de la Teoría Institucional sobre los que cae la crítica de Danto: la idea de que el estatus de arte es el resultado de una *concesión* y el tipo de institución que puede hacer esta concesión. Respecto al primer punto Danto señala:

> En términos filosóficos la diferencia entre un institucionalista como Dickie y yo, no radica en que yo fuera un esencialista y él no, sino que concebí que las decisiones del mundo del arte al constituir algo como obra de arte requieren de un tipo de razones para que las decisiones no sean meros hechos de la voluntad arbitraria[13].

Y, en otro lugar, añade:

> La referencia a un mundo del arte, al menos tal como la emplea Dickie, simplemente se escapa a toda definición del arte una vez reconocemos cuáles son las razones en las que uno de sus miembros se basará para afirmar que algo es una obra de arte. Esta cuestión no puede resolverse con un mero *fiat*, y una vez que sepamos qué más hay, el *fiat* parece gratuito[14].

El núcleo de esta crítica, como se ve, es que existe una diferencia entre las decisiones que son basadas en la simple y llana autoridad y las decisiones basadas en razones. Si creemos que el mundo del arte está gobernado por la autoridad, tal como se deduce en la interpretación radical de la Teoría Institucional del Arte, entonces no hay necesidad de que nadie presente razones para tomar las decisiones que toma: basta con que tenga el estatus adecuado para que sus decisiones sean acatadas. Sería algo así como la versión artística de la teología calvinista de la gracia, según la cual las acciones del hombre nada pueden hacer por su salvación final, que está enteramente predeterminada por la incognoscible voluntad de Dios. Si, por el contrario, es necesario justificar estas decisiones con razones, entonces el que algo sea arte no es, *en principio*, una cuestión de autoridad, ni tampoco la validación de algo como obra de arte tiene que ser pensado como algo que es concedido o conferido. La arbitrariedad, desde luego, puede existir, pero frente a ella siempre existe la posibilidad de pedir justificaciones. Estas justificaciones típicamente tienen que ver con que la obra muestra ciertas características que la convierten en una obra de arte: es en referencia a estas características de la obra que se fundamentan las razones por las que se puede considerar algo como una obra de arte. De manera que el modelo que hay que seguir no es tanto el modelo de la concesión de estatus como el del reconocimiento de una posibilidad que se encuentra en la obra, aunque requiera del ambiente cultural adecuado para poder realizarse. Si la teoría radical institucional del arte fuera cierta, entonces sería bastante difícil explicar por qué cualquier miembro con estatus en el mundo del arte podría creer que es necesario fundamentar sus decisiones.

El segundo elemento de la crítica de Danto se refiere a la manera en la que se puede pensar que está constituida la institución artística, específicamente a las consecuencias que puede tener el pensarla bajo el modelo de una institución.

> Ahora bien, mi concepción del mundo del arte era la del mundo históricamente ordenado de las obras de arte, emancipado por teorías ellas mismas históricamente ordenadas. Como tal, supongo, la mía era una especie de Teoría Institucional por cuanto el mismo mundo del arte está institucionalizado. Pero no era la Teoría Institucional del Arte, que se alimentaba de una creativa mala comprensión de mi obra por parte de George Dickie, al cual preocupaba menos lo que hace posible una obra de arte como la de Warhol que lo que la hace real. Y su concepción del mundo del arte era en gran medida la del grupo de expertos que confieren ese *status* a algo mediante una autorización. En cierto sentido, la teoría de Dickie implica una especie de elite legitimadora y es una pariente lejana de la Teoría No Cognitiva del lenguaje moral [...]. Fue merito de Dickie haber sociologizado lo que se psicologizaba, pero en términos de verdad hay poco de donde escoger: la suya era, o es, una Teoría No Cognitiva del Arte. Lo esencial de su teoría es que algo es arte cuando el mundo del arte declara que es arte. Y esta ha sido la parte vulnerable de su posición. ¿Quién forma el mundo del arte? es la pregunta típica junto a ¿Cómo se hace uno miembro?[15]

12. Fundamentalmente Wollheim, *op. cit*

13. Arthur Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*,. Traducción de Elena Neerman, Barcelona y Buenos Aires, Paidós, 1999, p. 203.

14. Arthur Danto, *Más allá de la caja de Brillo: Las artes visuales desde una perspectiva poshistórica*, Traducción de Alfredo Brotóns Muñoz, Madrid, Akal, 2003, p. 50.

15. *Ibíd.*

Si bien hay personajes e instituciones que tienen poder real en el mundo del arte, resulta muy difícil pensar que actúan bajo el modelo de una corporación organizada, lo que muestra una de las limitaciones para pensar el arte bajo un modelo jurídico legal. Cuando en el mundo del arte una obra es legitimada no es necesario ninguno de los rituales que se dan cuando una universidad confiere un doctorado o cuando la iglesia declaraba que un libro estaba libre de herejías y le otorgaba la licencia de impresión. El mundo del arte no es una institución que actúe al unísono como un grupo homogéneo. Una descripción correcta de su funcionamiento debe tener en cuenta que el desacuerdo, más que una excepción, es la regla.

Para volver al ejemplo de la *Fuente* de Duchamp, vale la pena pensar cómo habría que replantear la historia que presentamos si la versión fuerte de la Teoría Institucional fuera verdadera. No solo resultaría que Duchamp habría sido un estafador (algo que más de una persona está dispuesta a creer). Habría que concluir, además, que todos lo artistas, críticos y galeristas que entran en aquella historia habrían sido sus cómplices que habrían actuado de mala fe al dar razones para creer que *La Fuente* era una obra de arte, o unos ingenuos que se habrían dejado engañar por estas falsas razones. Todo habría resultado una comedia de engaños cuyos protagonistas tuvieran solamente dos roles entre los cuales escoger: el de cínico o el de tonto. Más aun, si la Teoría Institucional radical fuera cierta, habría que decir que esto es lo que ocurre en todo el mundo del arte: una gran cantidad de personas que engaña a los demás o se engaña a sí misma creyendo que hay algo importante en el arte o que los artistas nos dicen algo a lo que vale la pena escuchar. Bien se puede dudar de la buena fe de algunos artistas, de algunos coleccionistas o de algunos críticos. Pero solo se puede extender esta imagen a todo el mundo del arte basándose en una de teoría de la conspiración guiada por una paranoia generalizada.

Hay dos cosas que no funcionan, pues, en esta versión fuerte de la Teoría Institucional. La primera es que no explica por qué los sujetos del mundo del arte ofrecen razones para sus decisiones, cuando según ese modelo bastaría con su autoridad, tan arbitraria como se quisiera. La segunda es que el mundo del arte no parece estar estructurado según el modelo de instituciones que sugiere esta teoría.

El propio Dickie ha admitido que semejantes objeciones hacen inaceptable la versión fuerte de la Teoría Institucional. Pero sostiene también que esta *no es* su Teoría Institucional del Arte. Si Danto ha señalado que la Teoría Institucional surgió como una «creativa

malinterpretación de su pensamiento», Dickie hace suya esta declaración y afirma que también él ha sido mal leído. Dickie reconoce que las frases que se suelen citar de sus primeros artículos efectivamente pueden sugerir en ciertos aspectos una interpretación fuerte de la Teoría Institucional, pero sostiene también que esta no es la teoría que él quería defender. Así que la ha corregido y la ha reformulado varias veces con el fin de dejar en claro que lo que él tenía en mente con la Teoría Institucional era algo bastante más sutil. El resultado podríamos llamarlo la versión débil de la Teoría Institucional.

Las correcciones que Dickie ha realizado como respuesta a estas críticas afectan la formulación de dos elementos de su teoría. La primera corrección intenta aclarar que el estatus artístico no es el resultado de una concesión. Tal lectura no habría sido sino el resultado de alguna oscuridad en la formulación y del descuido de sus lectores. Es decir, el estatus artístico no sería concedido por decreto de la autoridad[16]. La segunda corrección en esta versión es que, si las formulaciones anteriores podían sugerir que quienes determinan el carácter artístico o no de una obra eran personas o instituciones comprendidos como organizaciones fácticamente existentes (lo que Dickie llama instituciones-persona: la Universidad de Illinos, El gobierno de Estados Unidos, etc.), ahora intenta hacer claro que de lo que se trata es de personas que actúan en roles socialmente determinados (lo que Dickie llama instituciones-acción)[17]. Desde este punto de vista, la institución habría de ser pensada como cierta estructura típica de la práctica social; y la institución arte, en concreto, como la estructura de pensamiento que gobierna la creación del arte y que está organizada a partir de ciertos roles sociales. Podríamos considerarla la prefiguración cultural del pensamiento, las convenciones que constituyen el marco al interior del cual tiene lugar efectivamente la práctica artística: «La Teoría Institucional ubica las obras de arte en un marco complejo en

16. «Desde el comienzo mismo he intentado caracterizar qué es lo que lo pintores, escritores y demás hacen cuando crean obras de arte; nunca he pretendido decir que el mundo del arte como grupo crea obras de arte. Nunca pretendí implicar, como Danto cree que mi teoría implica, que alguien como Charles Comfort, director de la National Gallery of Canada, podría negar el estatus de arte de las *Brillo Boxes* de Warhol gracias a su estatus en el mundo del arte.» Dickie, George. «A Tale of Two Artworlds», en Mark Rollins (Ed.), *Danto and his Critics*, Oxford & Cambridge: Blackwell, 1993, pp. 73-78, 74.

17. Cf. Dickie, *El círculo del arte*, *op. cit.*, pp. 76s.

el que un artista, al crear arte, cumple un papel cultural históricamente desarrollado para un público más o menos preparado»[18].

De aquí resulta una visión del mundo del arte que parece tener sus parentescos más cercanos en la sociología del arte[19]. El núcleo de esta concepción es que el mundo del arte es una estructura social al interior de la cual son posibles los papeles o roles que cumplen el artista, el público y los intermediarios entre estos, así como en su relación mutua.

> Lo que es primero es la comprensión compartida por todos los que están implicados de que están comprometidos en una actividad práctica establecida, dentro de la cual hay una variedad de roles diferentes: roles del creador, roles del presentador y roles del 'consumidor'[20].
> El mundo del arte consiste en la totalidad de roles que acabamos de exponer, con los roles de artista y público en su núcleo. Descrito de un modo algo más estructurado, el mundo del arte consiste en un conjunto de sistemas individuales de dicho mundo, cada uno de los cuales contiene sus propios roles artísticos específicos, más roles complementarios específicos[21].

El problema con la versión débil de la Teoría Institucional tal como aparece en esta formulación no es que sea falsa. Hablando desde un punto de vista sociológico es enteramente correcta: efectivamente hay un cierto tipo de prácticas como estas que son relativamente estables y que estructuran la existencia del arte en nuestra sociedad y la hacen posible. ¿Cuál es, entonces, el problema? Para entenderlo, es conveniente que recordemos cuál es la función que desde su origen ha pretendido cumplir el concepto de mundo del arte: fundamentar una definición de la esencia del arte, explicar qué es aquello que es común y peculiar del arte en un momento de la historia del arte en el que ya no se puede recurrir a ningún rasgo meramente formal ni a ninguna propiedad material del objeto. A esta pregunta, la Teoría Institucional responde que una obra de arte es un objeto que está inserto en ciertas prácticas sociales: lo que valida a *La Fuente* como arte es únicamente el hecho de que ha sido puesta dentro de este marco. Ya sea en su versión fuerte o en su versión débil, la Teoría

18. *Ibíd.*, 97.
19. Una teoría similar del mundo del arte como mundo regido por convenciones puede encontrarse en un artículo de Howard S. Becker publicado por la misma época: «Art as Collective Action». *American Sociological Review*, vol. 39, Nº 6 (Dec. 1974), pp. 767-776.
20. George Dickie, *El círculo del arte*, *op. cit.*, p. 105.
21. *Ibíd.*, 106.

Institucional no parece poder explicarnos por qué pedimos razones para considerar algo una obra de arte y dejarlo entrar en este conjunto de prácticas institucionalmente estructuradas. Es decir, no toma en cuenta el hecho de que con el arte tenemos, en general, una relación reflexiva[22]. Incluso lo que él llama «trabajar» en el marco institucional del arte implica siempre, cuando menos, algunas ideas acerca de lo que sea el arte, y estas ideas, que determinan la manera en la que cualquier participante en el mundo del arte ejerce su rol, están siempre abiertas a discusión. Sin embargo, desde un punto de vista puramente institucional no importaría que la decisión acerca de cuáles objetos y prácticas son o no artísticas fuera arbitraria: pues lo importante sería únicamente que entraran en la institución arte, no importa por qué medio.

La pregunta que surge, entonces, es si todo lo que puede afirmarse del arte es esto. Esta respuesta, como ha señalado Gerard Vilar, parece correcta, pero *trivial*[23]. Trivial porque nos entrega como definición del arte una respuesta que elude completamente algunos de los problemas fundamentales del arte: entre ellos el hecho de que las relaciones en las que vivimos con el arte implican siempre un cierto ejercicio de la razón. Nos brinda una imagen empobrecida de lo que significa vivir en el mundo del arte. Esta objeción se entenderá mejor, creemos, una vez que entremos en la explicación de la última teoría del mundo del arte que abordaremos aquí.

Nos referimos a la teoría del mundo del arte como mundo de razones. Esta es la concepción que Arthur Danto ha ido desarrollando de manera más o menos continua a partir de 1964, sobre la cual ya hemos ido ofreciendo algunas pistas a lo largo de esta ponencia, y que nos sigue pareciendo la más interesante. La ventaja de esta versión de la teoría, incluso si está relativamente abierta e incompleta, es que intenta resolver conceptualmente esta apariencia de arbitrariedad.

22. Por la misma razón, nos parece que la Teoría Institucional es excesivamente rígida, y no nos da elementos para comprender cómo es que los roles de artistas, publico y mediadores pueden ser activa e intencionalmente transformados por aquellos que los ejercen, usualmente motivados por una concepción determinada de lo que debe y puede ser el arte. Igualmente, parece incapaz de explicar por qué, por ejemplo, un subsistema de roles determinado es considerado perteneciente al mundo del arte y otro absolutamente semejante a él, por ejemplo la artesanía, no lo es.
23. Gerard Vilar, *op. cit*, p. 93.

Lo que Danto pretendía lograr con el concepto de mundo era también lograr una definición del arte y, más específicamente en su caso, trazar una distinción ontológica entre los simples objetos físicos y las obras de arte que, en cuanto representaciones, estaban dotados de una serie de propiedades que los objetos no tienen[24]. Estas propiedades aparecían justamente como consecuencia de la participación del objeto en mundo del arte que, en las primeras formulaciones que ofreció Danto, definió como «una atmósfera o teoría artística, un conocimiento de la historia del arte». Lo que Danto sugería, entonces, es que lo que hace de algo una obra de arte no es que sea legitimado por una institución, sino por una cierta teoría del arte. En este sentido afirma que

> Lo que finalmente hace la diferencia entre una caja de Brillo y una obra de arte que consiste en una Caja de Brillo es una cierta teoría del arte. Es la teoría la que la eleva al mundo del arte y evita que colapse en el objeto real que es [...]. El papel de las teorías artísticas, hoy como siempre, es hacer posible el mundo del arte y el arte. Nunca, pienso, se les habría ocurrido a los pintores de Lascaux que ellos estaban produciendo *arte* sobre esas paredes. No a menos que hubieran teóricos neolíticos de la estética[25].

Es difícil creer que para hacer o entender el arte se requiera algo tan estructurado como sugiere la palabra «teoría». Una obra puede exigir la formulación de una teoría que nos permita comprender por qué es arte. Este es el caso, justamente, de la Brillo Box y Danto. Lo que Danto hizo fue elaborar una teoría para explicar por qué era arte algo que el ya sabía que era arte, pero se puede dudar que sea absolutamente necesario, siempre y en cada caso, hacer una construcción teórica tan elaborada. En la mayor parte de los casos, nos bastan los presupuestos más o menos tácitos que han existido desde hace ya cierto tiempo acerca de la comunicación artística y en los que participan tanto actores como espectadores. De otra manera, se seguirían consecuencias tan poco intuitivamente aceptables como que aquellas obras para las que todavía no se ha generado una teoría no son todavía obras. El verdadero creador de la obra sería el teórico, y esto no solo puede sonarle indignante a un artista, sino que parece ser, estrictamente, falso[26]. Así pues, para hacer que la formulación del mundo del arte de Danto sea aceptable hay que tomar el término «teoría» en un sentido muy amplio y flexible, y afirmar simplemente que el arte siempre trata de sí mismo en la medida en que pone en juego una determinada idea de lo que es el arte. El propio Danto parece, en formulaciones posteriores, proponer semejante ampliación cuando afirma retrospectivamente, por ejemplo: «Ahora pienso que lo que quería expresar era esto: un conocimiento de cómo otras obras hacen posible una obra determinada»[27].

La imagen que esto nos brinda de lo que implica la validación de algo como obra de arte contrasta muy claramente con la que resultaba de la Teoría Institucional. No se trata únicamente de una práctica social cuyas formas están preestablecidas sino de un proceso de diálogo en construcción constante. Lo que haría de algo una obra sería su situación en un contexto de teorías, de ideas más o menos vagas y de otras obras artísticas, que permiten su comprensión de acuerdo con herramientas conceptuales que seguramente no pueden ser inventadas todas de una vez y de la nada, sino que se formulan justamente a partir las relaciones que permite con obras del pasado y los ajustes y desajustes que implica frente a otras teorías de lo que es el arte. El mundo del arte, desde este punto de vista, habría de ser considerado como un diálogo en construcción permanente. Cualquiera que entre en el diálogo (al igual que ocurre con el lenguaje) no puede empezar nunca por el principio y debe remitirse a las estructuras lingüísticas y los términos ya existentes. Creemos que esto se ajusta a las descripciones más recientes que ha realizado Danto del mundo del arte:

> El mundo artístico es el mundo de razones institucionalizado y, en consecuencia, ser miembro del mundo artístico es haber aprendido lo que significa participar en el discurso de razones para la cultura de uno. En cierto sentido, el discurso de las razones para una cultura dada es una especie de juego de lenguaje que se rige por reglas de juego y por razones paralelas a las que sostienen que únicamente donde hay juego hay ganancias, pérdidas y jugadores, de modo que únicamente donde hay mundo artístico hay arte[28].

---

24. Hay que señalar que este concepto de mundo del arte no ha entrado siempre en las definiciones del arte que Danto ha ofrecido explícitamente. Al respecto, véase Nöel Carrol, «Danto's New Definition of Art and the Problem of Art Theories», en *British Journal of Aesthetics*, 37 (1997), pp. 386-392.

25. «The Artworld», *op. cit.*, p. 581.

26. Dickie ha señalado esto correctamente. Cf. *El círculo del arte*, *op. cit.*, pp. 33s. Igualmente Vilar señala que «Cuando la contempló [la *Brillo box*] por primera vez, Danto tenía en el mejor de los casos retazos de ideas y corazonadas teóricas, pero en modo alguno tenía ya la «teoría» correcta para «ver» la *Brillo Box* y no meramente el «objeto real» caja Brillo. El contexto institucional invitó a Danto y al público en general a considerar aquel objeto como arte», *op. cit*, p. 86.

27. *Más allá de la Caja Brillo*, *op. cit.*, p. 57.

28. *Ibíd.*

También resulta de esto una imagen distinta de lo que significa participar en el mundo del arte y de quienes son sus miembros. Si en la Teoría Institucional el ser miembro de la Institución arte era considerado esencialmente una cuestión de estatus y de ejercicio de roles predeterminados, esta versión sugiere en cambio que «ser miembro del mundo del arte es participar en lo que podríamos llamar el discurso de las razones»[29]. Es decir, si nos decantamos por un uso de la expresión «mundo del arte» en un sentido no institucional sino de *modo particular de comprensión razonada*, entonces resulta que el número de sus participantes es mucho mayor de lo que nos incita a creer, en primer lugar, la expresión. Pues no se incluyen únicamente a aquellos que ocupan posiciones de relativo poder en el «mundillo del arte» sino también a todos los que simplemente acogemos el arte con mayor o menor comprensión de lo que lo hace arte y reconocemos o rechazamos las razones por las cuales se considera que una obra es arte en cada caso determinado.

Para volver por última vez al ejemplo que hemos escogido, la historia de la validación de la *Fuente*, desde este punto de vista, resulta ser la historia de cómo una ruptura de las convenciones artísticas se integra en el concepto del arte. Y no solo por la acción de los personajes con más poder o de los teóricos del arte, sino fundamentalmente de aquellos que crearon obras que aprovechaban las mismas estrategias que los *readymades* habían pretendido legitimar, que ocupan el espacio abierto por la obra de Duchamp. Estas obras contribuyen indirectamente a la legitimación de los *readymades* como arte, y su proliferación hace cada vez más difícil orientarse en el mundo artístico moderno y contemporáneo con un concepto de arte que excluya la *Fuente*.

****

Creemos que la teoría de Danto es muy interesante, pero esto no significa que esté libre de problemas. Los más importantes se relacionan con la manera en la que parece pensar el discurso de razones. El principal modelo de Danto para este discurso de razones, como ha señalado Vilar, es lo que Danto llama «crítica de arte inferencial», una forma particular de ejercer la crítica de arte que busca presentar

29. *Ibid.*, p. 51.

una interpretación de la obra que reconstruya su sentido y la manera en la que está expuesta de manera fundamentada. Por más que este sea de hecho un aspecto enormemente importante de nuestra relación con las obras, lo cierto es que nuestra experiencia del arte no se reduce a él. Las obras de arte no tienen que apelar únicamente a nuestra capacidad argumentativa. Apelan también a nuestros sentimientos, a nuestra imaginación, etc. Existen otras formas de ejercer la crítica de arte que no solo están inmensamente extendidas en el mundo moderno sino que también sostienen pretensiones de legitimidad. Y al lado de estas se instalan las pretensiones de verdad de la historia del arte, en sus diversas formas. La lista podría, desde luego, extenderse.

En relación con esto surge la primera de las tareas que, creemos, deja abierta esta concepción del mundo del arte: explicar por qué las razones que lo fundamentan son de una naturaleza tan plural, y estudiar en concreto qué tipos de razones se entrecruzan en el discurso artístico contemporáneo.

En segundo lugar, hay que señalar que nuestra revisión del concepto de «mundo del arte» se ha limitado a una tradición muy particular: la tradición de la estética analítica. Esta no deja de tener conexiones con la gran tradición de la filosofía europea, pero se caracterizó siempre por una gran independencia frente a ella, que ha rayado en ocasiones con el desconocimiento. Sin embargo, la idea de que el mundo del arte es un mundo de razones enlaza directamente con una tradición que es tan antigua como lo es la estética misma: el intento de fundamentar la experiencia del arte como un modo particular de la racionalidad humana que está conectada con otras formas de la racionalidad. La segunda tarea que considero queda por delante es justamente la de tender puentes entre estas dos tradiciones. Esto podría, sobre todo, ayudar en la tarea de especificar los modos de la racionalidad de lo artístico, pues este ha sido probablemente, al menos desde Kant, el problema principal de la estética filosófica, y es aquí donde más se notan las limitaciones de la tradición norteamericana.

¿Por qué soy una obra de arte?

*Carlos Alberto Ospina Herrera**

Quien no sabe lo que busca no entiende lo que encuentra
Claude Bernard

Gianni Vattimo[1] identifica como «la experiencia de Sant'Ivo» lo que vivimos cuando en condición de turistas culturales entramos a una iglesia, para el caso la de Sant'Ivo en Italia, con el interés de contemplar las obras de arte que ella alberga: vitrales, frescos, estatuas y bajorrelieves. Es domingo, están en misa y los fieles se ven devotamente entregados a los rezos o escuchando la homilía. Sentimos que algo estamos perturbando y que no es buen momento para nuestro propósito, pues no atendimos el letrero de advertencia que decía «Prohibido el paso de turistas durante los actos religiosos». Una advertencia que resulta mucho más precisa en Liebfraunkirche de Munich donde Arthur Danto[2] alguna vez vio carteles advirtiendo a los visitantes *Diese Kirche ist kein Museum*: *Esta Iglesia no es un museo*, pues en verdad la intención de los letreros, incluido el primero, no es prohibirle la entrada a nadie, ni siquiera a los turistas, siempre y cuando se comporten de acuerdo con las circunstancias del momento. El segundo aviso, por su parte, pareciera intentar superar el hecho de que durante mucho tiempo las catedrales han sido nuestros museos. Además nos lleva de regreso a una actitud asumida con naturalidad por toda la comunidad en la época en la cual las imágenes «eran veneradas pero no admiradas estéticamente», antes de la «era del arte», pues esta comenzó, según el historiador Hans Belting[3], aproximada-

---

* Profesor del Departamento de Filosofía de la Universidad de Caldas. Doctorando en Filosofía de la Universidad de Antioquia.

1. Cf. Gianni Vattimo, *Más allá de la interpretación*, Barcelona, Paidós, 1995; pp. 103-105.

2. Arthur C. Danto, *Más allá de la caja brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Madrid, Akal, 2003; p. 190.

3. Citado por Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999; p. 47.

mente solo hacia el año 1400. Es de anotar que los museos no necesitan poner avisos de «Prohibido adorar las obras religiosas», pues nadie espera que cuando un creyente devoto visite los museos se hinque de rodillas frente a las mismas imágenes que antes de «la era del arte» despertaban solo sentimientos religiosos.

¿Qué ha ocurrido entonces para que una imagen sea objeto de culto y a la vez objeto de contemplación estética?, ¿sería el museo el que la promovió a la categoría de obra de arte?, ¿por qué antes era solo una imagen devocional y no una obra de arte y ahora sí? Porque antes el concepto de arte no había emergido a la conciencia general y esas imágenes incluso se consideraban de origen milagroso, realizadas por inspiración o por intervención de la propia mano divina, de suerte que la figura del artista no apareció vinculada a la realización de tales imágenes. Cuando su poder vinculante se perdió, cuando en palabras de Hegel «el arte es cosa del pasado», vale decir, cuando ya no se entiende de modo espontáneo como se había entendido en el mundo griego y en la época de las imágenes, la obra de arte dejó de ser lo divino mismo que adoramos y se convirtió en objeto de contemplación estética.

Y es a partir del siglo XV cuando en verdad se empieza a escribir la historia del arte concebido como la búsqueda de la perfección representacional. La «era del arte» que aquí comienza, estuvo dominada, según Danto (1999), por grandes narrativas o relatos que pretenden legitimar un estilo o una determinada concepción del arte por encima de cualquier otra. El primer gran relato de Occidente lo presenta Vasari en su obra *Vidas de los más grandes pintores, escultores y arquitectos*, según el cual Miguel Ángel (siglo XVI) alcanzó la perfección en el programa de desarrollo interno de la adecuación representacional que se inició con Giotto (siglo XIV), razón por la cual su obra encarna el modelo de arte que todos deben seguir como ejemplo. Ya nadie tiene que buscar *la perfección*, la tienen con Miguel Ángel y basta emularlo para alcanzarla en su propia obra. Lo cierto es que el mayor interés del arte desde el siglo XV hasta el XIX es imitar la realidad, hasta el punto de que la obra de arte pareciera desaparecer en beneficio de su contenido; la obra es como un vidrio a través del cual vemos la realidad; entre más transparente y limpio sea ese medio menos distorsión tendremos para apreciar la realidad que imita. Y así lo enseña Leonardo Da Vinci en su *Tratado de la pintura*. Sin embargo, una obra de arte no nos engaña, por más que cumpla con el propósito de imitar fielmente la realidad; sabemos que es una obra de arte a

través de la cual se representa lo real. No es ya la encarnación de lo divino como antes, pero tampoco es un simple objeto común, cotidiano; es un objeto extra-ordinario y ello puede ser percibido por los sentidos.

Pese, entonces, a que la obra no encarna lo divino mismo, ahora sirve como vehículo idóneo para representarlo, de suerte que aún presta gran beneficio al creyente porque le entrega con notable fidelidad las imágenes de su culto, cuando, por ejemplo, busca ser la imitación del rostro divino como se «cree» que debe ser, o porque le muestra, a cualquiera que contemple una obra, escenas que imitan lo real.

Un segundo relato según Danto[4] es el de Clement Greenberg para quien el arte, en particular la pintura, en el siglo XIX entró en un periodo de autoconciencia crítica tal como Kant había hecho antes con la razón, depurada además de todo contenido empírico. Es esta justamente la característica central de la época moderna, por ello el modernismo artístico consistía en que cada arte, bajo la autocrítica, debía volverse puro; así la pintura cogió su medio, el plano, la pintura viscosa, para mostrar lo que era ella misma y para recuperar los elementos que le pertenecían solo a ella. Por ejemplo, debía abandonar el uso del espacio tridimensional propio de la escultura, al cual acudió por necesidad para producir la ilusión de realidad que según el relato vasariano era el objetivo del arte. La pintura tenía una historia de desarrollo progresivo solo por usurpar las prerrogativas de la escultura. Para recuperar su pureza debía retomar el espacio plano como hizo Manet, quien, según Greenberg, es el Kant de la pintura modernista en cuanto anda en busca de la pintura pura. Mientras que para Danto el modernismo en pintura lo iniciaron Van Gogh y Gauguin hacia finales del siglo XIX, justamente porque la pintura comienza a parecer extraña o forzada al romper con las estrategias de ilusión vigentes desde el Renacimiento.

Lo cierto es que el modernismo se inicia con el lucimiento de la superficie plana y las pinceladas que sobre ella se aplican; el medio material que antes estaba en un segundo plano pasa a ocupar el centro de atención, se convierte en *el contenido* del arte y la pintura es fin en sí misma y no un simple medio[5]. Según Greenberg este periodo alcanza su máximo esplendor con el expresionismo abstracto en la década de los cincuenta del siglo XX, cuando fue norma la elabora-

4. *Ibíd.*; pp. 82-84.
5. Clement Greenberg, *Arte y cultura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979; pp. 15 y 23.

ción de una pintura consistente exclusivamente en pinceladas y que acudió a medios y procedimientos inéditos hasta entonces en arte. Con Pollock incluso las propias pinceladas fueron reemplazadas por el chorreo (*drip*). Hasta ahí llega el relato greenbergiano, pues al arte posterior lo considera impuro y no corresponde ya a la narrativa modernista.

Con el arte del periodo modernista ya no fue tan evidente la artisticidad de una obra y frente, por ejemplo, a una pintura de Picasso, Miró, De Kooning o de Pollock se hizo común afirmar: «cualquiera puede hacer esto» o preguntar: «¿esto es arte?», «¿entonces, qué es arte? No obstante la diferencia con el periodo mimético, el arte modernista aún compartía con él los criterios del juicio estético como originalidad, percepción sensible y belleza visual de la obra. Vale decir, en cierta medida era una continuación del modo tradicional de evaluar el arte, pues insiste en fortalecer ciertas propiedades visuales particulares que deberían tener las obras: la superficie, la forma, la pigmentación y su presencia excepcional entre las cosas del mundo, lo cual permitió que su ingreso a la institución del museo no fuera demasiado problemático, ni muy perturbador. Posiblemente la agenda modernista le otorgue relieve a las propiedades de cada arte en particular como la pintura, pero no puede aún dar razón de la naturaleza del arte en general. La pintura modernista, como la presenta Greenberg, solo podía responder a la pregunta ¿Qué es esto que tengo y que ninguna otra clase de arte tiene?[6] Por su parte, el mismo tipo de pregunta se hacía la escultura, la música, cada arte en particular, pero no había manera de abordar una pregunta como ¿cuál es la naturaleza del arte?, ¿qué es arte?, justamente en los momentos en los cuales se comenzaba a dudar de que esas obras, colgadas o puestas en los museos y ofrecidas en las más famosas galerías, fuesen arte.

Mientras según Greenberg el modernismo llegó hasta el expresionismo abstracto de los cincuenta, para Arthur Danto el verdadero final, no solo del relato modernista, sino también de la propia historia del arte, llegó en la década de los 60 del siglo XX con el Pop-Art. Pero antes de mostrar por qué, es importante tener en cuenta dos innovaciones fundamentales: 1. La señalada por Greenberg, superación modernista de la teoría de la *transparencia del medio*, cuando la pintura, el mármol, el sonido, el taller del artista se convierten en tema del

6. Arthur C. Danto, *Después del fin del arte*, *op. cit.*, p. 36.

arte mismo. Con la opacidad del medio se acaba la pretensión ilusionista del arte mimético. 2. El arte conceptual reveló que ya no era necesario tener un objeto visual palpable para que algo fuera una obra de arte. Estas dos innovaciones mostraron que, contra lo que defiende Gombrich, ya no se podía enseñar el significado del arte con ejemplos, pues la obra de arte se presenta más como reto para el pensamiento que para los sentidos. Además, con Duchamp se abrió la posibilidad de pensar en «que cualquier cosa» podría ser arte y en que frente a sus *ready mades* la exigencia de originalidad ya no tenía mucho sentido. Él, en una actitud abiertamente desafiante y marcada por el escándalo dadá, propuso sus *ready mades* a comienzos del siglo XX: *Rueda de bicicleta*, *Botellero*, *Anticipando el brazo roto*, *Fuente*, etc., como una crítica frontal al arte del pasado.

En 1964 Andy Warhol expone su primera famosa *Brillo Box* con la cual, según Danto, la historia del arte llegó a su final, entendido como el final de los relatos sobre el arte o de ciertos modos de pensarlo. Nada había que marcara la diferencia perceptual entre la *Brillo Box* y las cajas de brillo de los supermercados, pues en realidad se parecían tanto que no había manera de percibir las diferencias entre ambas cosas: una que era obra de arte y la otra una cosa común, ordinaria, un simple producto de consumo. El arte y la realidad se vuelven indiscernibles y por ello los tradicionales criterios estéticos ya no sirven de mucho para percibir las diferencias; lo visual parece haber desaparecido, o al menos parece haber perdido el sitio privilegiado que hasta ahora tenía, en beneficio de la necesidad de pensar en la naturaleza propia del arte, vale decir, en beneficio de la filosofía. El arte posterior a su final histórico, llamado poshistórico en la narración de Danto, se convierte en *filosofía*. La pregunta ¿qué es arte?, ya no tiene ningún sentido, porque sin duda se hacía arte con objetos cotidianos, con cajas de jabón, con latas de sopa, con comics, con la «apropiación» de otras obras tomadas de la historia del arte; objetos familiares para todo mundo, mucho más porque se trataba de objetos de consumo que a nadie antes se le había ocurrido verlos como arte. Así la pregunta ¿qué es arte? perdió sentido desde cuando sin duda «cualquier cosa» se convertía en arte, y entonces el interrogante que cabía formular es ¿por qué?, ¿qué hace la diferencia entre una cosa ordinaria y otra semejante que sí es obra de arte? Habida cuenta de ello, una obra, al verse compartiendo exactamente las mismas propiedades sensibles con otras cosas semejantes, podría preguntar ¿por qué yo soy una obra de arte y mis congéneres homólogos no?

Cuando revisamos el carácter de las preguntas surgidas hasta ahora podemos identificar cuatro periodos en la historia del arte. 1° El arte antes de la era del arte, es decir, antes del Renacimiento de acuerdo con la narrativa de Belting, se confundía con la realidad, era lo divino encarnado, y entonces si la fe se imponía no había razón para preguntas. 2° Después, desde el Renacimiento hasta finales del siglo XIX, se tomó conciencia del concepto de arte y se volvió obra de arte sin ninguna duda, era reconocible a simple vista pero motivó las preguntas ¿sí se parece a lo real?, ¿si representa lo que es? 3° Posteriormente, en el modernismo, aunque una obra seguía siendo visualmente identificable mereció ser confrontada con la preguntas ¿es arte?, ¿corresponde a lo establecido como arte?, ¿qué es arte?, porque problematizó los cánones y estilos consagrados. 4° Ahora, en la época en la cual se da el giro de la experiencia sensible hacia el pensamiento, en la cual el arte va de la conciencia crítica hacia la autoconciencia filosófica, la pregunta ¿qué hace que una cosa semejante a otra sea obra de arte y la otra no?, señala lo característico del arte poshistórico, el acceso a la conciencia de la pregunta por la naturaleza del arte. Antes los interrogantes estaban siempre dirigidos a ver la corrección o la innovación (con los manifiestos) de la práctica artística en relación con los cánones y normas establecidas, de suerte que su naturaleza o esencia venía ya establecida por esos cánones, por determinaciones externas o simplemente no se sentía ninguna necesidad de preguntar por ella, pues lo que era arte ya estaba ejemplificado en los museos por las obras y maestros del pasado o por el arte vivo de todos los días que se atenía o polemizaba con tales modelos.

Y después de que a partir de los 60 los meros objetos reales, los objetos más banales, cotidianos, de consumo se podían convertir en arte, se vio que en realidad «no hay imperativos *a priori* sobre el aspecto de las obras de arte, sino que pueden parecer cualquier cosa. Este único factor terminó con la agenda modernista, pero tuvo que hacer estragos en la institución central del mundo del arte, llamado el museo de las bellas artes»[7]. El museo fue en sus primeros tiempos como un templo para apreciar la belleza visual cual metáfora de la verdad espiritual, donde además se aprendía lo que era el arte; posteriormente su connotación cultural se impuso como el lugar en el cual se aprendía algo de las diferentes culturas a través de sus obras de arte, vale decir,

7. *Ibíd.*, pp. 37-38.

se pasó de ver el arte como un fin, a verlo como un medio. Pero ahora, cuando *cualquier cosa* puede ser arte, los críticos y curadores ya no pudieron acudir a los tradicionales criterios de la estética para reconocer una obra de arte, pues una cosa que es obra de arte resulta ser semejante a otras que no lo son. Esos criterios se centraban básicamente en las cualidades perceptualmente visibles, por ello solo resultaron aplicables solo hasta el momento en el que los sentidos eran suficientes para distinguir una obra de arte de las meras cosas, es decir, hasta cuando a Warhol –para retomar el ejemplo paradigmático de Danto– se le ocurrió exponer sus obras consistentes en cajas de esponjas para brillar las ollas, semejantes a las cajas brillo de los supermercados. Los museos entonces tuvieron que aventurarse a recibir «cualquier cosa» como arte, corriendo el riesgo de que –como ha ocurrido muchas veces–, en medio del pluralismo artístico desatado, «cualquier cosa» pase por arte sin serlo y, quizás, sin comprender el hecho de que si bien «cualquier cosa» puede transfigurarse en arte no todas *deben* serlo. De ahí el valor de la pregunta que autorreflexivamente desde esas obras se formula: ¿por qué yo soy una obra de arte?

La respuesta que propone Danto es que dos cosas perceptualmente indiscernibles pertenecen a categorías ontológicas diferentes, una a las meras cosas y la otra a las obras de arte, en razón de que la última *encarna algún significado*. De manera distinta piensa George Dickie, con su teoría institucional[8] según la cual lo que es arte lo determina «el mundo del arte» conformado por artistas, críticos, curadores, marchantes, el museo, el público, etc., quienes confieren a una obra el *status* de candidata para ser apreciada como arte o, de acuerdo con una segunda formulación de la teoría[9], una obra de arte es un artefacto para ser presentado por un artista ante un público del mundo del arte. Según Dickie el orinal, la *Fuente* de Duchamp, por ejemplo, era candidato a la apreciación por sus evidentes cualidades estéticas: «su reluciente superficie blanca, la profundidad revelada cuando refleja imágenes u objetos circundantes, su placentera forma oval» semejantes a las cualidades de las obras de los escultores Brancusi y Moore[10], y para otro autor –Ted Cohen– la obra no es el orinal de porcelana

8. Cf. George Dickie, *The Institutional theory of Art*; pp. 93-108, en Noël Carrol (Editor), *Theories of Art Today*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2000.
9. *Ibíd.*, p. 101.
10. Cf. Arthur C.Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 1986; p. 33.

«sino el gesto de exhibirlo». Entonces si, como en este caso, una obra puede ser objeto de distintas interpretaciones, acompañadas además del señalamiento de variadas cualidades estéticas, su identidad es aún muy indeterminada, pues «resulta difícil saber qué se debe apreciar mientras no sepamos cómo ha de ser interpretada la obra»[11]. Incluso sin tener en cuenta que el primer orinal se perdió y se acudió a otro para reemplazarlo y a otros semejantes para exhibirlo, aquí cabe preguntar ¿la interpretación de Dickie no resulta punto por punto válida para los millones de orinales producidos industrialmente, de donde además salió la obra de Duchamp? Cohen se preguntaría ¿por qué fue ese orinal concreto y no otro cualquiera semejante el que participó del gesto de exhibirlo? La verdad es que el problema de la naturaleza del arte no lo resuelve la epistemología o la estética, sino que es un asunto ontológico. Ningún decreto, ni institución, pueden, sin más, convertir una cosa que no es arte en una obra de arte.

Un objeto constituye una obra porque es la encarnación concreta de un significado, el cual reclama interpretación. Ver algo como una obra de arte es ir del ámbito de las meras cosas al reino del significado. Sin perder de vista la distinción, a su modo señalada por Heidegger, entre cosa y obra, objeto y obra, es importante comprender que *la cosa* que vemos, percibimos y sentimos es solo parte de *la obra* de arte, pues ella es ese objeto y *algo más*, es un *contenido encarnado* (*embodied meaning*) en lo concreto del objeto pero invisible para el ojo, por eso requiere ser interpretado y pensado, para determinar qué propiedades del *objeto* pertenecen a la *obra* y cuál es su contenido, sin el cual retrocedería de nuevo al ámbito de las meras cosas. Ver el contenido de la obra no es como abrir las cajas y constatar que adentro hay esponjillas, es comprender que las cajas brillo de consumo, ordinarias y banales fueron *transfiguradas* en obras de arte cuando con ellas se declaró que el mundo común y corriente era estéticamente bello, que era necesario restituir la objetualidad real del mundo, que la realidad tal cual se nos presenta no debía tener un rango ontológicamente inferior a las producciones «del espíritu» superior, todo lo cual además constituyó una respuesta al expresionismo abstracto de la época que rechazaba esas cosas. Convertir arte comercial, el del diseñador original de las cajas Steve Harvey, en arte culto, fue el resultado de situarlas en un contexto significativo diferente al que poseían, en donde se ven revestidas de un contenido distinto a su mera función útil en la vida corriente. Los objetos indiscernibles se convierten así en obras de arte gracias a las interpretaciones entendidas como funciones que imponen obras de arte sobre objetos materiales[12]. Las *Brillo Box* son obras de arte no por lo que *son* –meras cajas– sino por lo que *significan* y su significado está determinado por el momento histórico cuando surgió y por la interpretación que el artista le dio.

La experiencia de Sant'Ivo nos enseñó que un objeto puede funcionar de diverso modo de acuerdo con los contextos en que se inscriba, no cualesquiera, sino los determinados histórica pero no arbitrariamente; por ejemplo, antes de los atrevidos movimientos artísticos del siglo XIX y comienzos del XX era inconcebible una obra sin ningún contenido narrativo reconocible, y por eso también antes de que se abriera la posibilidad de que el medio o la propia acción fuesen el objeto mismo del arte, a nadie se le habría podido ocurrir que el chorreo de pintura, o una superficie untada de ella como aparentan ser las obras del expresionismo abstracto podían ser considerados arte, así como en el siglo XIX una rueda de bicicleta clavada en un taburete de cocina hubiese pasado inadvertida o, cuando más, hubiese parecido una chanza, quizás poco graciosa, mientras a comienzos del siglo XX fue una confrontación irónica a la supuesta originalidad del arte y a la pregonada genialidad del artista.

11. *Ibíd.*, p. 34.

12. *Ibíd.*

Referencias

Danto, Arthur C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999.

________, *Más allá de la caja brillo*, Madrid, Akal, 2003.

________, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 1986.

Dickie, George, *The Institutional theory of Art*. En: Noël Carrol (editor), *Theories of Art Today*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2000.

Greenberg, Clement, *Arte y cultura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

Vattimo, Gianni, *Más allá de la interpretación*, Barcelona, Paidós, 1995.

Recuperar el museo: la experiencia hermenéutica del arte en el espacio museal

*Carlos Eduardo Sanabria**

Pues bien, tenemos que las propias obras se encuentran en las colecciones y exposiciones. Pero ¿están allí como las obras que son en sí mismas o más bien como objetos de la empresa artística? En estos lugares se ponen las obras a disposición del disfrute artístico público y privado. Determinadas instituciones oficiales se encargan de su cuidado y mantenimiento. Los conocedores y críticos de arte se ocupan de ellas y las estudian. El comercio del arte provee el mercado. La investigación llevada a cabo por la historia del arte convierte las obras en objeto de una ciencia. En medio de todo este trajín, ¿pueden salir las propias obras a nuestro encuentro?

El origen de la obra de arte
Martin Heidegger

El título del seminario *El museo y la validación del arte*, parece plantear, de entrada, la pregunta general en torno a la cual se deben orientar las distintas indagaciones de las diversas disciplinas involucradas en el circuito artístico: ¿de qué manera participa la institución museal en la validación de las obras de arte como obras de arte?

Por supuesto, esta pregunta engloba una vasta gama de problemas: el problema del papel del museo en la generación de criterios socialmente utilizables para la validación de lo que se considere como arte, como buen arte y como mal arte; la responsabilidad del ejercicio de conservación y de selección en la generación de una determinada historia del arte, para un determinado momento histórico; el problema del compromiso político del museo en el aseguramiento del acceso (apropiado) del público al legado de un pueblo histórico, solo por mencionar algunos.

Propongo que nos concentremos en lo que en la última pregunta se encuentra entre paréntesis: en qué términos hablamos del acceso correcto a las obras de arte y de qué manera propicia el museo (o, al

* Profesor de Teoría estética e Historia del arte Facultad de Humanidades Universidad Jorge Tadeo Lozano.

menos, un museo que se preocupe por el aspecto del encuentro entre espectadores y obras, y no solo por el problema de la conservación o de gestión institucional del arte) tal acceso o encuentro entre las obras y su público. Al plantear la pregunta en estos términos, inicialmente parecería que estamos rodeando el problema de determinar el proceso de validación del arte. Pero queremos partir en esta propuesta de un deliberado descuido: no nos ocuparemos de pensar si el museo es la instancia adecuada para validar el arte o si ha logrado cumplir correctamente esta tarea. Consideramos este como un problema histórico, es decir, que solo se constata luego de su puesta en obra y de su toma de decisiones, y que, por decirlo así, es la historia la que concede o priva de razones a las decisiones que en el pasado la institución museal haya tomado. No nos interesa el problema de la validación institucional del arte, si por tal aspecto institucional se concibe el mero cumplimiento, al interior dentro de los planes de desarrollo institucionales o de políticas culturales, de las metas trazadas por tales planes o políticas. Si se quiere, nos interesa, desde la perspectiva de la estructura comprensora-interpretativa del ser humano, las posibilidades de que se dé a la auténtica experiencia del ser humano algo como «arte» y cómo las obras constituyen experiencias de sentido significativas para un ser histórico.

En lo que sigue, no pretendo que la reflexión filosófica que se ocupa del arte, particularmente desde las profundas «intuiciones» heideggerianas o, mejor, hermenéuticas sobre el fenómeno artístico y el arte, prescriba directrices a los responsables de la gestión museal o proporcione al público del museo guías para configurar su juicio sobre las obras y su vivencia. La modesta contribución que aquí propongo solo busca *recuperar* el museo, en el sentido de prestar cuidado a ese fenómeno que configura uno de los espacios destacados y privilegiados (al menos institucionalmente) para ganar de nuevo y hacer visibles las posibilidades de sentido del arte en tal espacio. Por supuesto, resuena en el fondo la incógnita afilada de Heidegger y de Gadamer, al considerar la transformación del arte pasado y presente, en la era del dominio y configuración técnicocientífica de la realidad, en un producto cultural que obedecería a la lógica objetivante de tal dominio. Trataré de lidiar con esta sana desconfianza que resuena al fondo, hacia el final del texto.

Para empezar, reasumimos y reformulamos una posición heideggeriana: ¿pueden salir las propias obras, de manera apropiada, a nuestro encuentro, en el contexto del museo? Para caracterizar el con-

texto del museo, por no tratarse este escrito de un discurso ni autorizado ni versado en cuestiones museales, partiré de una caracterización igualmente declarada como inexperta realizada por Nelson Goodman en un discurso inaugural ante la Asociación de Museos Americanos[1]. La preocupación central de Goodman en este discurso es proponer que pensemos, a partir de nuestra experiencia como visitantes de museos, qué tipo de institución es él, qué relación tiende a generar entre sus objetos y sus públicos, y de qué manera se puede *hacer que las obras funcionen*. Como se ve, parece haber una comunidad de esfuerzo en la pregunta heideggeriana y en la búsqueda de Goodman: cómo hacer que las obras funcionen.

En primer lugar, es necesario prestar atención al tipo de realidad y al modo de ser propio de este constructo que llamamos museo, reconocer sus fundamentos y su historicidad, y proponer una crítica a sus conceptos fundamentales. Pienso que, si bien el problema de la hermenéutica al plantear el arte o, más bien, la experiencia del arte, como «modelo» de la comprensión humana, no tiene asomo alguno de una estetización de la existencia, sí nos puede plantear un análisis esmerado de un escenario típicamente moderno y objetivizante como el museo y una explicitación de sus fundamentos que permiten, a su vez, un acercamiento crítico a sus posibilidades. Por otra parte, al recobrar la dimensión de verdad de la experiencia de la obra, tal experiencia empieza a revelar sus rasgos de comprensión y, extrapolando este concepto a la situación del público en el museo, a exhibir la construcción de sentido en el museo como uno de sus propósitos primeros: esto es, la primacía de su dimensión «pedagógica» y no simplemente informativa[2].

El museo, como se sabe, es un acontecimiento que culmina la transformación de las colecciones privadas, de la corte o de la naciente burguesía dieciochesca, en instituciones materializadas en espacios que buscan la abstracción de sus contenidos. Es decir, como lo señala Gadamer, a diferencia de las colecciones, el museo no pretende restringirse a los criterios del gusto o las preferencias individuales pro-

1. Nelson Goodman, «¿El fin del museo?», en Nelson Goodman, *De la mente y otras materias*, Visor, Madrid, 1995, pp. 263 y ss.

2. Interesante, en este punto, la idea de Goodman de que las obras logran funcionar cuando «informan la visión»: esto, no en el sentido en que proporcionen *información*, sino en que *informan* «*formando*, reformando, o *transformando* la visión», lo cual se identifica con la estructura del conocimiento en general (Cf. *op. cit.*, pp. 271-272).

pios de alguna «escuela» que se fijara como ejemplar en algún momento y lugar determinados. Dice Gadamer: «El museo... es una colección de tales colecciones; su perfección estriba... en ocultar su propia procedencia de tales colecciones, bien reordenando históricamente el conjunto, bien completando unas cosas con otras hasta lograr un todo abarcante»[3].

Y el comportamiento que genera esta especie de abstracción es el de una especie de «turismo que trasforma el viajar en un hojear libros ilustrados»[4]. Para determinar este comportamiento, Gadamer acuña el término «distinción estética», la cual hace que la obra pertenezca a la conciencia estética, con lo que ella pierde su lugar y el mundo al que pertenece (Cfr. loc. cit.).

Ahora bien, me parece que un atisbo muy notable de la reflexión hermenéutica, tanto heideggeriana como gadameriana, sobre el arte, es el intento de recobrar, sobre la vivencia estética y sobre la relación de obra-objeto y espectador-sujeto, es que la experiencia de la obra de arte es la superación de la subjetividad que la propia vivencia y experiencia estética lleva a cabo. Por otra parte, considero que explicitar la posibilidad de «vivencia estética» confrontada a una «auténtica experiencia del arte», hace patente al menos dos posibles experiencias históricas del museo; esto es, el museo aséptico, del modelo objetivizante, por un lado, y el museo como acontecimiento hermenéutico de construcción de sentido y de ampliación del horizonte de la comprensión de un ser humano histórico situado.

La recuperación mencionada parte por hacer frente al marco sujeto-objeto que la conciencia estetizante nos plantea, la cual busca en último término transponer el método de las ciencias naturales al «campo» del arte. Por otra parte, atendiendo a la experiencia misma, Gadamer destaca el hecho de que en el enfrentamiento que tenemos con la obra de arte tiene lugar una genuina experiencia; esto es, en la experiencia de la obra se pone en juego la comprensión de lo que es y la autocomprensión de quien la hace: en último término, tal experiencia no deja inalterado al que la hace (Cf. en particular pp. 12, ii, y 142, iii). Esta indicación muestra la existencia de un vínculo particular entre el acontecimiento de la comprensión y la experiencia del arte, que para nuestro caso tienen cita en el escenario museal.

3. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1993, p. 127 (En adelante, cito de esta edición, entre paréntesis, después del lugar pertinente en mi texto).

4. *Op. cit.*

Que Gadamer no pretende llevar a cabo una mala estetización del arte y del fenómeno de la comprensión humana, se ve claramente a partir de su crítica a la «conciencia estética». Para emprender esta crítica y para ver la salida constructiva a la experiencia del arte, trataré de explicitar brevemente el ejercicio de desencubrimiento de los supuestos de la «conciencia estética», y plantear el concepto de «juego» como concepto que hace justicia a la experiencia del arte y que se opone al de conciencia estética.

Para la recuperación de la pregunta por la verdad del arte, Gadamer parte por preguntar si lo que tradicionalmente llamamos comportamiento estético es una manera adecuada de dirigirnos a la obra de arte. Incluso pone en cuestión el término mismo de «arte» como término diferencial que de entrada delimita el campo de la experiencia humana con vistas a un comportamiento estético. Se trata de ver cuál es la mediación en la que ya nos movemos cuando hablamos en términos de arte, comportamiento estético, conciencia estética, vivencia estética. De la exposición que hace Gadamer al respecto, solo recojo aquí algunos momentos.

Para Gadamer, la conciencia estética –y quizá, en general, la óptica de la estética como ciencia– parte de la base metodológica de la ciencia natural, y distingue su dominio, de manera defectiva, por oposición a la realidad a la que se accede por medio del método científico. En esta oposición se destaca el «punto de vista del arte» como el modo de acceso al fenómeno artístico.

Dada su proveniencia, el punto de vista estético se regirá, a partir de las propuestas de Schiller y Kant, por los mismos parámetros de objetividad y de conocimiento de las ciencias naturales: su acceso a la obra de arte consiste en no dejar valer ninguna medida de contenido, y en disolver su unidad de pertenencia respecto a su mundo (Cf. p. 125, ii). De esta manera, la significatividad de una obra de arte está determinada por el acceso estético y por su autonomía; esto significa que las relaciones de pertenencia a una época determinada y de reproducción en un lugar y momento determinados no son relevantes para lograr el justo acceso. A esta conciencia le es peculiar una abstracción de la obra de arte, es decir, un arrancar a la obra de su mundo: «Como conciencia estética, ha reflexionado hasta saltar los límites de todo gusto determinante y determinado, y representa en esto un grado cero de determinación. Para ella la obra de arte no pertenece a

su mundo, sino que a la inversa es la conciencia estética la que constituye el centro vivencial desde el cual se valora todo lo que vale como arte» (p. 125, ii).

La conciencia estética efectúa lo que Gadamer llama la «distinción estética», que se cristaliza en la abstracción de la obra de arte pura, esto es, en la abstracción de la obra respecto al contexto original vital. Una obra de arte, bajo la óptica de la conciencia estética, es abstraída, por ejemplo, de la «función» religiosa o profana que determinara su modo de ser en su mundo propio. La distinción estética busca abstraer a la obra de los momentos no estéticos de función y significado de contenido, así como de las condiciones de acceso que hacen posible que una obra se nos muestre[5]. El modo de acceso a la obra que termina desarrollando es el de «vivencia estética». Es clara la marca subjetivista que distingue a toda esta terminología: la obra termina siendo un objeto para la vivencia subjetiva; más aún, con la consideración de la obra en su ser estético y con el ver estéticamente podría decirse que la obra deja de ser tal. En efecto, si se le arranca de su mundo (y aquí mundo no solo se refiere a época histórica sino también a nuestro propio mundo, es decir, por ejemplo a nuestras maneras de acceso y de representación) la posibilidad de plenitud de significado que le corresponde a la obra de arte se ve drásticamente restringida.

La dimensión temporal del arte tiene su respectiva comprensión en el planteamiento de la conciencia estética. El carácter temporal es el de la «simultaneidad». Esto se comprende por referencia al desarrollo del historicismo: la conciencia estética pretende reunir, desde la perspectiva de la sucesión de las épocas históricas, todo lo que tiene valor artístico. Por supuesto esta simultaneidad que posee la conciencia de la formación estética no consiste en concebir la temporalidad desde el reconocimiento de que los testimonios del pasado y su conservación puedan ser significativos para la comprensión de la vida actual; más bien, a la base de la simultaneidad está la desconfianza hacia la relatividad histórica del gusto.

Mediante este recuento de la formación de los conceptos estéticos, Gadamer lleva a cabo una crítica a la conciencia estética: muestra lo erróneo del intento de pensar el ser de la obra de arte desde la

5. Incluso hay que pensar hasta qué punto los términos de función y significado de contenido tienen raíces cientificistas, en la medida en que partan de la distinción entre sentido y existencia.

perspectiva estética, en la medida en que esta parte de una noción positivista de realidad. Esta crítica despeja el camino de pensar el ser de la obra de arte al poner en vilo conceptos como imitación, bella apariencia, desrealización, ilusión, estética e incluso arte, como conceptos que surgen de una determinación de las ciencias del espíritu por contraste respecto a las ciencias naturales. La crítica de Gadamer a la conciencia estética se basa fundamentalmente en reconocer en tal conciencia el dominio del modelo cognoscitivo de la ciencia natural, la cual, en tanto que se adjudica el derecho y el dominio de la verdad, cierra posibilidades de conocer que queden fuera de su metodología (Cf. p. 124, ii). El carácter de verdad que la conciencia estética al cual se restringe es el de las vivencias estéticas: en estas, el modo de ser de la obra de arte consiste en su darse como objetos en la subjetividad de la vivencia. Frente a la verdad de las ciencias naturales, la verdad en el arte, si no termina siendo excluida de la conversación por falta de seriedad metodológica, si es relegada al nivel de una verdad de segunda (que se podría validar desde las «ciencias» humanas) en la conversación de los conocedores y los artistas. No es de extrañarse, entonces, que el museo (o un museo posible, el de la conservación absoluta) azuzado por su complejo ante los paradigmas «duros» de conocimiento, quiera exhibir un cierto rigor cientificista y procure la distancia y la objetividad entre sus «objetos» y sus públicos.

Por otra parte, el hecho de concebir el ser de la obra desde la distinción estética, arranca a la obra de su lugar y de su mundo. Lo peligroso de esta abstracción –además de cerrar posibilidades de significatividad de la obra– es que la obra misma se cancela. Esto es claro en el hecho de que «la abstracción que produce lo 'puramente estético' se cancela a sí misma» (p. 129, iii). Lo estético pierde capacidad de determinación y su capacidad vinculante, es decir, de corresponder a un público situado históricamente.

Frente a la indeterminación de lo estético, Gadamer plantea que «para poder hacer justicia al arte, la estética tiene que ir más allá de sí misma y renunciar a la 'pureza' de lo estético» (pp. 133-134). Pero esta necesidad de ir más allá de la inmediatez estética no consiste en una afirmación relativista de toda la variedad de «vivencias» y circunstancias propias del ser humano. Más bien, «el fenómeno del arte plantea a la existencia una tarea: la de ganar, cara a los estímulos y a la potente llamada de cada impresión estética presente, y a pesar de ella, la continuidad de la autocomprensión que es la única capaz de sustentar la existencia humana» (p. 137, ii).

Para desplegar el arte como aquello en que el ser humano reconoce lo otro y se reconoce a sí mismo, esto es, como aquello en que también se da verdad, Gadamer replantea el problema del modo de ser del arte desde el concepto de juego, el cual abre la posibilidad de pensar el arte como una genuina experiencia en la que, como tal, hay autocomprensión.

Con el propósito de mostrar la pertenencia del comprender al encuentro con la obra de arte en la situación museal, y que en tal encuentro se da verdad, propongo que sigamos a Gadamer en su intento de clarificar el modo de ser de la obra de arte siguiendo el hilo conductor del concepto de juego. Se trata de mostrar, destacando lo que sucede en la experiencia de la obra de arte y no meramente en una consideración desde la conciencia estética:

> ... que la obra de arte no es ningún objeto frente al cual se encuentre un sujeto que lo es para sí mismo. Por el contrario, la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta. El «sujeto» de la experiencia del arte, lo que permanece y queda constante, no es la subjetividad del que experimenta sino la obra de arte misma (p. 145, i).

El concepto de juego es significativo para comprender la riqueza de sentido que se da en la experiencia del arte, ya que suspende toda relación sujeto-objeto y recupera al arte de la indeterminación de la consideración estética. En la exposición del planteamiento de la dimensión ontológica y hermenéutica de la experiencia del arte, podemos destacar tres momentos temáticos: el concepto de juego, la experiencia del arte como juego y la dimensión temporal de la experiencia del arte. El concepto de juego permitirá una recuperación del arte de la perspectiva estética mediante el replanteamiento del concepto de representación como la manera de darse verdad en la experiencia del arte.

El modo de ser del juego excluye la posibilidad de un mero comportamiento subjetivo o de un mero cumplir objetivos: «Cuando hablamos del juego en el contexto de la experiencia del arte, no nos referimos con él al comportamiento ni al estado de ánimo del que crea o del que disfruta, y menos aún a la libertad de una subjetividad que se activa a sí misma en el juego, sino al modo de ser de la propia obra de arte» (p. 143).

¿Qué sucede en el juego? Ante todo, no es un comportamiento subjetivo del jugador, en contraposición a las ocupaciones habituales del hombre. Pensar el juego como una ocupación subjetiva poco seria, es una mala intelección del juego mismo; más bien, en el juego la

seriedad de las ocupaciones habituales queda suspendida de alguna manera ante la seriedad propia del juego: «El jugador sabe bien que el juego no es más que juego, y que él mismo está en un mundo determinado por la seriedad de los objetivos. Sin embargo, no sabe esto de manera tal que como jugador mantuviera presente esta referencia a la seriedad. De hecho el juego solo cumple el objetivo que le es propio cuando el jugador se abandona del todo al juego» (p. 144, ii).

Esta noción de juego destaca que en su experiencia no hay un comportamiento subjetivo del jugador, que no se trata de un llevar a cabo y cumplir objetivos. La seriedad del juego se caracteriza porque en él el jugador no se planta como un agente que desarrolla funciones. Precisamente hay juego cuando no hay sujetos que se comporten lúdicamente[6].

Las expresiones que utiliza Gadamer para mostrar la experiencia del juego (juego de luces, de las olas, de colores, de palabras, etc.) destacan el rasgo de movimiento inherente al juego. En primer lugar, confirman que lo que llega a mostrarse no son jugadores sino el juego mismo: el énfasis de las expresiones mismas recae sobre el juego. Y este énfasis destaca el hecho de que, en segundo lugar, el juego que llega a mostrarse no es un simple cumplimiento de objetivos sino un movimiento y su repetición constante. La determinación del vaivén del movimiento, de su repetición, es tan importante que señala no solo la ausencia de sujetos que se comporten o que propongan comportarse lúdicamente, sino también la preeminencia del juego sobre los jugadores. El juego se da en el movimiento mismo: «El movimiento de vaivén es para la determinación esencial del juego tan evidentemente central que resulta indiferente quién o qué es lo que realiza tal movimiento» (p. 146, i).

Sobre el protagonismo de los jugadores se impone el juego mismo. Esto se muestra en las expresiones impersonales del juego: simplemente «se juega», algo juega, algo está en juego. Ahora bien, ya que en el juego legítimo no hay comportamientos subjetivos o cumplimiento de objetivos particulares por parte de los jugadores, la oposición entre realidad y juego no es determinante para el sentido del juego mismo.

Otro rasgo que destaca Gadamer es el de la facilidad del juego: el vaivén del movimiento del juego se da sin objetivo, sin intención, y también sin esfuerzo (Cf. p. 147, iv). El movimiento del juego consiste

6. De manera análoga, respecto a la experiencia del arte se puede decir que hay experiencia del arte precisamente allí donde no hay comportamiento estético.

en el impulso de repetición del movimiento y, en el estado de ánimo de los jugadores, en el hecho de que el juego exige el abandono del deber de la iniciativa propio de la vida práctica. El jugador se abandona al orden de la repetición del movimiento del juego. Pero esto significa, por una parte, que el movimiento del juego es de renovada reiteración, y que, si bien el jugador se abandona a su vaivén, su movimiento impone un ritmo y una seriedad propios. Esto es, el jugador es jugado en la tensión entre el abandono de sus objetivos propios y el movimiento que le exige el juego.

Que el juego prima sobre los jugadores, se deja ver en la situación en que hay una intención subjetiva de comportarse lúdicamente: decir que alguien juega con las posibilidades en una situación determinada, es decir, que no se toma en serio las posibilidades como objetivos. Ahora bien, cabalmente, las posibilidades del juego son un cierto riesgo para el jugador: tomar en serio las posibilidades es poner en vilo la comprensión de cómo se pueda desencadenar el curso mismo de los sucesos y darle amplitud al campo de las expectativas. La existencia de este riesgo es lo que hace atrayente el juego mismo, lo que convoca al jugar. La importancia de las posibilidades que se asumen en el juego se muestra en el hecho de que el «sujeto» del juego no sea el jugador sino el juego mismo: es este el que juega, y el jugar del jugador es un ser jugado, esto es, el abrirse al hecho de que en el riesgo que propone el juego se realicen las posibilidades que asume el jugador y que salga o vuelva a salir el juego, que se logre el juego.

La copertenencia de los rasgos de la facilidad del juego y del riesgo que implica, se muestra en que en el juego hay un orden en el movimiento liberado: el juego tiene su espíritu propio. Esto es, cada juego se juega por las reglas e instrucciones que delimitan su espacio: el juego tiene su espacio propio desde el orden que determina su movimiento mismo. No se trata de que los movimientos del juego estén limitados desde su «exterior»: quien entra en el juego, «sabe» que el espacio lúdico está determinado por las reglas del mismo juego. En este «saber» la determinación del espacio del juego consiste el que siempre juguemos a algo. No se trata de que el jugador se comporte lúdicamente, sino que, en el jugar a algo, cada juego plantea a cada jugador unas tareas. La descarga del juego frente a la imposición de decisiones propia de las acciones habituales no implica una liberación de la subjetividad del jugador, una liberación de su expansión más íntima: que el jugador se libere de las decisiones habituales implica que no puede llegar al juego a seguir comportándose de acuerdo al

cumplimiento de sus objetivos propios. Sin embargo, en esta libertad, el juego exige que se lleve a cabo el juego mismo, determinado por reglas e instrucciones.

Este llevar a cabo tareas asignadas por el juego destaca el carácter de representación del juego. En la medida en que en este hay un cumplimiento de tareas y tal cumplimiento no está determinado por el cumplimiento de objetivos propios, en el juego se da un representarse del juego mismo. Con el término «representación», Gadamer se refiere no solo al hecho de que muchos juegos incluyan elementos representativos (naipes, ajedrez), sino a que el juego es en el modo de ser del representar las tareas (Piénsese, por ejemplo, en indios y vaqueros o en los juegos de representación de roles en la vida cotidiana). En la medida en que el cumplimiento de las tareas del juego no hay un cumplimiento de objetivos particulares, el movimiento no está regido por el logro de una intención exterior al juego, sino que se propone la realización del movimiento mismo del juego; este es representación de los jugadores y en él se da la autorrepresentación de sí mismo. Y esta autorrepresentación del juego no implica que el jugador se vea desviado del cumplimiento de las tareas; el cumplimiento mismo de las tareas del juego, el desatar el movimiento mismo del juego, es posible en la medida en que el jugador cumpla las tareas del juego, y en tal cumplimiento hay una representación del mismo jugador: el jugador juega a algo, representa algo; juega a algo como algo.

Este concepto de representación es lo que permite dar el paso a la consideración del arte a través del concepto de juego[7]. En el juego del arte (Gadamer da los ejemplos del juego cultual y de la representación dramática), la representación es representación para...: los jugadores «representan una totalidad de sentido para los espectadores» (p. 153, i). Ahora bien, no se trata de que el espectador sea una especie de observador externo al juego cultual o dramático; no es una instancia subjetiva que lleve a cabo una objetivación de algo que se limita a ponerse frente a él. Cuando el juego es representación para un espectador, el espacio autónomo del juego se cierra, se completa: la representación misma, la representación de los actores o de los participantes del culto, se realiza completamente en su ser representado para... La representación del juego en el drama, por ejemplo, se cum-

7. Vale la pena recordar aquí la cercanía semántica de las palabras juego y representación (cultual o dramática) en alemán e inglés (Spiel, play). El español parece reservar para cada campo un campo semántico propio.

ple en la inclusión del espectador en el juego mismo. Y es una inclusión tan radical que el espectador ocupa el lugar del jugador mismo[8].

Bajo el concepto de «transformación en una configuración», Gadamer entiende el giro por el cual el juego humano logra su perfección: esto es, es aquí donde el juego puede comprenderse como tal, separado del hacer representativo de los jugadores, en el puro manifestarse de los que juegan y, por lo tanto, del juego mismo. En tanto que el juego se transforma en una configuración, el juego logra hacerse repetible, permanente. Pero Gadamer no entiende esta transformación como un cambio categorial, esto es, como un cambio de los atributos de una sustancia permanente. Partir de este punto, sería tanto como partir de nuevo de la conciencia estética, en la medida en que se vería a la obra de arte como una variación del objeto juego en el objeto obra: por ejemplo, no se trata de que por una intención subjetiva el juego se convierta en arte. Lo que Gadamer ve en tal transformación es que en el juego –en el ser representado– que es el arte, este logra el cumplimiento de los rasgos del juego: esto significa que la representación que es el juego llega a ser lo permanentemente verdadero.

¿Qué rasgos de este análisis nos pueden orientar tanto en una crítica como en una proyección de posibilidades, no tanto del museo, como de la situación museal? Para responder esta ambiciosa pregunta, me permito solo señalar algunos de los rasgos que Gadamer destaca del juego en la transformación en una configuración. Uno de ellos es la fundación de mundo que lleva a cabo el juego. Se trata de la autonomía del espacio lúdico al que nos referíamos atrás: no se trata de un simple desplazamiento del mundo propio hacia el mundo del juego, sino que este, en tanto que logra la permanencia de la configuración logra su patrón de sentido desde sí mismo. La obra de arte «está ahí», es como lo que reposa en sí mismo (Cf. p. 156, iii). El espacio que determina no está fijado por referencia al mundo de la vida práctica

8. El juego, en tanto que representación para..., solo logra su cumplimiento en el espectador. Es claro que aquí puede prestarse a malentendidos la palabra espectador: como ya hemos dicho no se trata de sujetos en actitud de observación. El centro de la reflexión está aquí en el juego mismo: el espectador es, por supuesto, espectador para el juego, y el juego es representación para el espectador. La importancia del espectador la destaca Gadamer:

> *...el espectador posee una primacía metodológica: en cuanto que el juego es para él, es claro que el juego posee un contenido de sentido que tiene que ser comprendido y que por lo tanto puede aislarse de la conducta de los jugadores. Aquí queda superada en el fondo la distinción entre jugador y espectador. El requisito de referirse al juego mismo en su contenido de sentido es para ambos el mismo* (pp. 153-154).

ni su sentido se define como un encantamiento que nos saca de esta. En la representación del juego artístico, la obra se presenta a sí misma: en la representación, se muestra precisamente la representación misma y no algo distinto de ella que se defina por oposición a la realidad o a la intención del autor. En la consideración de la experiencia con la obra de arte como juego, sale a relucir el hecho de que ella misma no puede entenderse subjetivamente como un conjunto de comportamientos estéticos de los jugadores: si los autores o actores son los jugadores, estos son solo respecto a lo que es la representación de la obra misma.

Ahora bien, la transformación del juego en configuración es precisamente *hacia* lo verdadero (Cf. p. 156, iv). ¿Qué concepto de verdad subyace a esta comprensión de «transformación»? Dice Gadamer: «En la representación escénica emerge lo que es. En ella se recoge y llega a la luz lo que de otro modo está siempre oculto y sustraído. El que sabe apreciar la tragedia y la comedia de la vida es el que sabe sustraerse a la sugestión de los objetivos que ocultan el juego que se juega con nosotros» (p. 157, i).

La representación es el modo de ser de la obra; ella es solo en tanto que representación. Verdad aquí no se refiere, por supuesto, a la restricción de la correspondencia: la verdad que acontece en la obra en tanto que representación, es la manifestación de lo que es la obra misma en su ser representación. Por otro lado, este concepto de verdad sería insuficientemente comprendido por contraste con la realidad: si la vida es juego artístico, se abre la posibilidad de pensarla como posibilidad y, a su vez, de destacar una consideración del ser y del comprender distinta a la dominada por la ciencia natural y por el subjetivismo.

La posibilidad de considera la realidad como juego clarifica en qué medida el juego del arte es una transformación en una configuración que se presenta en su representación: si la vida se ve como un círculo de sentido en el que se presentan las expectativas que trae la consideración de las diversas posibilidades que se nos presentan, que la obra sea la transformación del juego en configuración implica el puro cumplimiento del juego mismo y de sus «objetivos». Lo que creo es de valor aquí para esta consideración del arte, es destacar la noción de totalidad de sentido y de las posibilidades siempre abiertas –pero mediadas– en cada experiencia. De esta manera la transformación que tiene lugar en el juego artístico es la de llegar a la autonomía del juego mismo. En ella lo que se manifiesta es la verdad misma de la representación. Con base en estos rasgos, no es de extrañar que se

pueda pensar el arte como imitación: se podría decir que en Homero y Hesíodo hay una representación de lo divino (lo más verdadero) y que en tal imitación del mundo olímpico se manifiesta la verdad misma de los dioses.

Pero este concepto de imitación «solo alcanza a describir el juego del arte si se mantiene presente el sentido cognitivo que existe en la imitación» (p. 157, iv). Que en la obra de arte se muestre lo representado, no quiere decir que este tenga sentido solo en referencia a una realidad exterior a la obra o a la representación: más bien, lo representado mismo se muestra como lo que es[9]. ¿En qué consiste entonces el sentido cognitivo de la imitación? En la imitación, aquello que se imita se muestra como lo que es; en la imitación se pone de presente lo que es tal y como ha sido imitado. Esto no implica una multiplicación de los entes, por decirlo así, como si imitación e imitado se distinguieran en el fenómeno del arte. Más bien, en el arte, lo imitado se muestra como lo que es, llega a su verdad a través de la mediación misma de la imitación. Su sentido no está prefijado por lo exterior al juego del arte mismo: su sentido es el representarse a sí.

Este sentido cognitivo de la mimesis se muestra en el reconocer que se da en la experiencia del arte:

> *Lo que realmente se experimenta en una obra de arte, aquello hacia lo que uno se polariza en ella, es más bien en qué medida es verdadera, esto es, hasta qué punto uno conoce y reconoce en ella algo, y en este algo a sí mismo* (pg. 158, ii).

El reconocimiento no es un simple confirmar lo ya conocido. En el reconocimiento hay un conocer algo más: lo ya conocido que surge en el reconocimiento es conocido como algo distinto de lo que ya sabíamos que era. Nuestras expectativas de reconocimiento no se satisfacen en un mero confirmar lo previo, sino que al contrario se realizan

9. Para comprender esta dimensión «cognitiva» del arte, como la posibilidad de adquirir sentido en el hecho de la representación, vale la pena recordar el sentido de «sentido», en Heidegger: «... si preguntamos por el sentido de ser, no se vuelve la investigación más profunda, ni cavila sobre nada que esté tras del ser, sino que pregunta por el ser mismo en tanto que entra en lo comprensible del Dasein. Al sentido del ser no puede colocárselo nunca en oposición a lo que es o al ser en cuanto «fundamento» sustentante de lo que es, porque fundamento es algo que solo resulta accesible como sentido, aun cuando se tratara del abismo sin fondo de la falta de sentido» (Ser y tiempo, § 32). Extrapolando la formulación, la verdad que se adelantaría en la representación que es el arte sería el acontecimiento mismo del adelantarse lo que es [que el ser del arte es en su representación] a la comprensión. Obviamente esta relación de lecturas exige un desarrollo más cuidadoso.

como expectativas en la medida en que hay algo distinto de lo ya conocido. Se sigue de aquí que lo que podríamos llamar el conocimiento no es una mera confirmación de igualdad de lo ya dado respecto a lo nuevo: lo esencial del conocer es reconocer y solo en esta medida logra a ser genuino conocimiento.

Se hace claro en este contexto el nexo entre arte y verdad. En este punto dice Gadamer que» [C]*ara al conocimiento de la verdad, el ser de la representación es más que el ser del material representado, el Aquiles de Homero es más que su modelo original* (p. 159, i).

Lo que hay que destacar en este concepto de mimesis de la obra de arte es el hecho de que, por un lado, lo representado mismo esté ahí y, por otro y sobre todo, que en tal adelantarse lo representado llega a una determinación más auténtica: hay un conocimiento de lo que es. La representación en la obra no es un mero reflejar lo previamente dado, sino un poner de relieve lo que es del caso.

El restablecimiento del concepto de representación para comprender el ser de la obra de arte, apunta a considerar los diversos elementos dejados por fuera por la consideración de la conciencia estética: que la representación sea el modo de ser de la obra de arte significa que, así como el juego, consiste en un autorrepresentarse: se presenta lo que ella misma es. Por otro lado, logra desarrollar el carácter vinculante de la representación: en tanto que representación, incluye el «momento» de su «puesta en escena» ante un espectador. La obra es mostración en el doble sentido de mostrarse a sí misma, ser ahí, como en el de mostrarse a...:

> *El juego representado es el que habla al espectador en virtud de su representación, de manera que el espectador forma parte de él pese a toda la distancia de su estar enfrente* (p. 160, iii)

Por otra parte, este concepto de representación como el ser de la obra de arte indica que:

> *La obra de arte no puede aislarse sin más de la «contingencia» de las condiciones de acceso bajo las que se muestra, y cuando a pesar de todo se produce este aislamiento, el resultado es una abstracción que reduce el auténtico ser de la obra. Esta pertenece realmente al mundo en el que se representa. Solo hay verdadero drama cuando se lo representa, y desde luego la música tiene que sonar* (p. 161, i).

El problema que se plantea en este punto es el del carácter vinculante de la obra de arte comprendida a través del concepto de juego y de representación. La consecuencia ontológica de considerar la obra de arte desde los conceptos de juego y representación es que

es inherente al ser de la obra el existir como representación y, sin embargo, lo que accede a la representación es el ser mismo de la obra. Lo que se le exige al pensamiento de la obra de arte es pensar en unidad los rasgos de juego y configuración: la permanencia de la mismidad de la obra, su pertenencia a su mundo, y el estar determinado su ser por la «contingencia» del ser representada. El juego es configuración y la configuración es juego:

> *a pesar de su referencia a que se lo represente, se trata de un todo significativo, que como tal puede ser representado repetidamente y ser entendido en su sentido [...] a pesar de esta su unidad ideal, solo alcanza su ser pleno cuando se lo juega en cada caso* (pg. 161, iv).

Es esta mutua correspondencia entre estos aspectos lo que Gadamer opone a la consideración de la conciencia estética.

Frente al concepto de «distinción estética», Gadamer opone radicalmente la no–distinción estética: independientemente de la consideración de lo imitado, de la intención de sentido del artista, de la forma de acceso del espectador y de su configuración de sentido, la significatividad de la representación se ve limitada a la abstracción de la obra de arte pura. Ahora bien, esta particular mediación que es inherente a la representación y que constituye la configuración artística no se concibe bien si se piensa como una mera accidentalidad, un mero cambio de cualidades de la configuración artística misma: más bien, solo a través de la mediación que es la representación y por ella, la configuración se cumple en su verdadero ser.

Creo que el reto y el riesgo de pensar esta unidad consisten en tender al pensamiento entre la abstracción de la conciencia estética y el relativismo nihilista y escéptico; otra manera de expresar esta tensión es, en el ámbito de la comprensión, mediante los términos de «cientificismo» y «relativismo». Se trata de pensar el ser de la obra de arte en la inmediación de la eventualidad de la representación y en la permanencia de la configuración. Por otro lado, pensar que en tanto que la obra solo acceda a su ser en la representación, no implica una disminución de su capacidad vinculante. En efecto, si bien el concepto de «representación correcta» adquiere una particular determinación de movilidad, ya que tal corrección solo es posible en el todo del juego de la representación, lo que muestra este hecho es que la noción de «no–distinción estética» hace justicia a la experiencia del arte: se muestra en su mediación total. A este respecto Gadamer dice:

> *Mediación total significa que lo que media se cancela a sí mismo como mediador. Esto quiere decir que la reproducción [...] no es temática como tal, sino que la obra accede a su representación a través de ella y en ella* (p. 165 iii).

No se trata, pues, de que en la experiencia del arte se nos haga temática la mediación misma, sino que incluso ella no es distinguible originariamente: a aquello que accede a la representación como obra es inherente de una manera no diferenciada la mediación que la enriquece y que la hace posible como tal representación.

Esta tensión entre configuración y representación que caracteriza a la experiencia del arte lleva, por supuesto, a plantear el problema de la identidad de aquello que permanece tanto a través de la sucesión de los tiempos como a través de la sucesión temporal de las diversas representaciones en que acceda a su ser una obra. Se hace necesaria una interpretación de la temporalidad de la obra de arte; es con base en tal interpretación en donde surge y se redondea el concepto de mediación total como logro de la unidad esencial de representación y configuración.

La consideración de la experiencia artística a través de los conceptos desarrollados de configuración y representación, hace particularmente notorio el horizonte de temporalidad que es inherente a su consideración ontológica. En efecto, la obra de arte se nos presenta como una forma espiritual intemporal, bajo la forma de, por ejemplo, las diversas manifestaciones artísticas en la historia del arte. Sin embargo, y justo porque las obras del pasado nos siguen interpelando en nuestro presente[10], parecería como si ellas tuvieran cierta inmortalidad frente al carácter histórico del hombre. Por otra parte, el hecho de que tales obras requieran ser representadas para que se nos manifiesten como tales obras, parecería ponerse en una tensión irreconciliable con tal intemporalidad. A este respecto, y superando la comodidad de una nivelación dialéctica que haga surgir el carácter

10. Respecto al carácter intemporal de la obra de arte señala Gadamer en el epílogo a *El origen de la obra de arte* de Heidegger: «El inconsciente, el número, el sueño, el influjo de la naturaleza, el milagro del arte – todos parecerían existir sólo en la periferia del Dasein, el cual se conoce a sí mismo históricamente y se comprende en términos de sí mismo; parecen ser comprensibles solo como conceptos límite». Es interesante ver cómo la radicalización del rasgo de la temporalidad en la investigación hermenéutica exige el despliegue del nexo entre comprensión de ser y horizonte de temporalidad y de una indagación ontológica sobre tales fenómenos «intemporales». Aún más interesante, ver la determinación de la obra de arte como una puesta en obra de la verdad misma. De nuevo, esta indicación exige un desarrollo más exhaustivo.

temporal de la intemporalidad misma, Gadamer llama la atención sobre la exposición de Heidegger de la temporalidad como rasgo ontológico del ser-ahí (En la analítica existenciaria del ser-ahí, la temporalidad existenciaria se muestra como el modo de ser de la comprensión misma [Cf. p. 167, i]), como la dirección para desencubrir el problema de la temporalidad de la obra de arte.

La temporalidad propia de la comprensión juega un papel fundamental para asegurar el carácter vinculante de la representación. A pesar de las transformaciones que sufra la representación de la obra y que son propias del representar mismo, tal representación se ve referida permanentemente a la configuración que es la obra y al cánon de «representación correcta» que tal estar referida implique. Esto lo muestra Gadamer señalando que incluso en el caso de la representación que consiste en una distorsión total de la obra, tal deformación se hace consciente en referencia a la obra misma. De aquí que Gadamer hable del carácter de repetición de lo igual que le conviene a la configuración misma (Cf. pp. 167 y ss.).

Si pensamos en el carácter mediato de la representación del arte, tal repetición no puede ser una mera reiteración de lo igual. La mismidad de la obra de arte indica más bien que en su repetición la representación es tan originaria como la «obra misma». Para ilustrar esta repetición de lo mismo, Gadamer acude al fenómeno de la fiesta y a la experiencia de tiempo que en ella se muestra como celebración.

En la celebración de la fiesta periódica sucede algo como la repetición de lo mismo. Pero la manera como se da esta repetición está caracterizada por un rasgo temporal particular. Desde una consideración histórica, se podría decir que en cada celebración la fiesta se modifica, pero que sin embargo, como hecho histórico pasado, la fiesta se mantiene como una y la misma. En esta perspectiva, la de la sucesión del tiempo, habría como distintas actualizaciones de una fiesta original. Lo que sucede con esta explicación es que no considera el fenómeno temporal que se manifiesta en el hecho de la celebración.

Desde el punto de vista del presente que se muestra en la celebración, la distinción entre una fiesta original y las distintas actualizaciones es irrelevante. La celebración misma es un rasgo de ser de la fiesta, lo que significa que la fiesta es histórica en el sentido radical de que «[S]olo tiene su ser en su devenir y en su retornar» (p. 168, iv). La fiesta llega a ser tal en su celebración: no es la reiteración de un modelo original; al contrario, exige su actualización en la celebración. De aquí que la participación del «espectador» sea esencial, no

como actitud subjetiva sino en tanto que la celebración se da en la participación de la comunidad que «realiza» la fiesta. Tal participación exige la suspensión de los intereses individuales en virtud de la fiesta misma: hay una suspensión de la interioridad del espectador, el cual se vuelca fuera de sí en la celebración misma. En el genuino salir de sí, el espectador es interpelado por la celebración como algo que le importa: lo lleva de sí a lo que se hace presente en la representación, en lo cual él se reconoce a sí mismo, a su mundo. Esta doble mediación de fiesta y participación muestra la mutua pertenencia del sentido de la fiesta y del evento de su celebración.

Ahora bien, esta participación no es un simple ser arrancado el espectador de sí hacia una exterioridad. En un sentido marcado, la celebración se resuelve en la tensión de permanencia y pretensión [Anspruch]: el juego del arte implica para el espectador «una pretensión de permanencia y la permanencia de una pretensión» (p. 172, i). La pretensión –término tomado del contexto jurídico– consiste en una demanda, una exigencia que por el hecho de ser proferida no implica una validación inmediata: la exigencia que se presenta debe ganarse una aceptación. Por otro lado, el mismo sentido de pretensión implica que no se trata de una exigencia arbitraria, sino que en el contexto de la demanda se justifica como determinada, como apropiada.

Estos elementos de la celebración de la fiesta y de la pretensión que se juega en su proferirla, permiten clarificar el rasgo temporal de la obra de arte. A este rasgo lo llama Gadamer, el carácter de «simultaneidad». Por supuesto, y de lo que se sigue del modo de la celebración, este carácter no puede coincidir con el de la «simultaneidad» de la «diferencia estética»; para esta, la simultaneidad se basa en una consideración de la historicidad que concibe el tiempo como sucesión, traer todo al mismo tiempo de la conciencia estética. Para Gadamer la simultaneidad de la experiencia del arte consiste en «que algo único que se nos representa, por lejano que sea su origen, gana en su representación una plena presencia» (p. 173, ii). Como sucede en la celebración de la fiesta, en la experiencia del arte la representación de la configuración trae a la plena presencia la configuración misma como aquello que se representa «ahí». Y así como la mediación total que Gadamer oponía a la «distinción estética» termina por anularse a sí misma, en la simultaneidad lo que históricamente podría verse como el paso de un momento a otro es cancelado en la actualidad total de la representación: como en la comunión la sangre y el

cuerpo de Cristo están presentes, en la experiencia de la obra de arte la obra misma y el arte están en la declamación, en la puesta en escena, en la ejecución de la música.

Hasta ahora he destacado algunos aspectos de la consideración de la experiencia del arte que le permiten a Gadamer replantear su valencia ontológica. Entre ellos están la superación de la perspectiva estetizante del arte mediante la noción de juego (superación de la subjetivización del arte); la ruptura de la experiencia del arte respecto a un canon de interpretación exterior al hecho de la representación misma; el nexo entre arte y verdad, mediante el contenido cognitivo de la noción de mimesis; la recuperación de la movilidad propia de toda auténtica experiencia en la experiencia del arte mediante los planteamientos de la no-distinción estética y de la simultaneidad de la experiencia del arte. Queda al diálogo con los expertos en «museo» que se abran caminos de interpretación de los modelos cientificistas de museo, de planteamiento de museos posibles y de superar la distancia estética que aleja las posibilidades de hacer actuar o funcionar, de hacer efectivas, las obras de arte.

Donación, apropiación y testimonio del testimoniar: la original validación de la obra de arte y del museo como lugar de presentación de la historia*

*Juan Carlos Guerrero Hernández***

Se nos invita a pensar el museo y la validación del arte. Y esto significa que hay que pensarlo como lugar de tal validación, lo que no significa pensarlo como mero espacio de exposición de objetos (no es una mera galería), ni como el *site* turístico, ni como institución que resguarda el patrimonio material de una comunidad. Pensar al museo como lugar significa confrontar el origen del museo.

El que el museo sea lugar no tiene un 'inicio' griego (*mouseîon*: lugar de las musas), sino uno más cercano 'en el tiempo' aunque no por ello menos encubierto. Como lugar, el museo se establece en vínculo con la historia. ¿Cómo ha devenido el museo tal lugar, y cómo ha terminado por silenciarse como dicho lugar? Y de cara a dicho silenciamiento, ¿cómo cabe pensar actualmente y de manera pertinente al museo en vínculo con la historia?

Los orígenes del museo moderno pueden ser trazados en Italia gracias a las colecciones de Lorenzo de Medicis, cuando con el término *museo* se habla no solo de las colecciones a las que únicamente Rey y su corte tienen acceso, sino también del lugar en que se plantea la consideración de la corte como comunidad de gusto y se habla de y representa al nosotros la corte. Sin embargo, el 'nosotros' en el museo alcanza su plenitud con el siglo XIX, cuando además del surgimiento de las llamadas ciencias del espíritu en que se encuentra la historia, se tiene que a finales del siglo XVIII las colecciones pasaron a manos del Estado adquiriendo así un carácter explícitamente *político*. Tal es el caso del Louvre y posteriormente del Museo Británico. De este modo, el museo moder-

* Esta comunicación es resultado parcial del proyecto de investigación «Contribuciones de la filosofía del arte a la reflexión artística contemporánea» realizado dentro del grupo «Reflexión y creación en el arte contemporáneo», apoyado por la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano en su primera convocatoria de investigaciones 2005-2007.

** Facultad de Humanidades, Universidad Jorge Tadeo Lozano.
juancarlos.guerrero@utadeo.edu.co

no alcanzó ese talante propio que lo señaló como lugar clave en la definición y en la escritura de la historia de una civilización, de un pueblo, de una nación o de una cultura, según fuese el caso.

En efecto, es en el siglo XIX cuando el museo surge como museo moderno en su plenitud, y esto se debe a que se construye y organiza precisamente a partir de una narración histórica que no solo relata y explica hechos, sino que también pretende establecer y presentar un conocimiento sobre nosotros, sea este nosotros, por ejemplo, un 'nosotros-nación', 'nosotros-civilización' o 'nosotros-humanidad'. En cada uno de estos casos, el museo atiende a cierta unilateralidad, no solo en el sentido de apuntar a un discurso histórico sobre 'nosotros', sino sobre todo en el sentido de establecer *cómo tornamos a nosotros mismos*, torna que fundamenta de manera esencial al museo moderno como lugar.

Para el museo la 'torna a nosotros mismos' se entiende como regreso al pasado, regreso en el tiempo para hallarnos en lo dejado atrás. ¿Pero cómo nos encontramos en lo dejado atrás y cómo se da tal reconocimiento en lo pasado? Aparece aquí la torna como repetición. Repetición no significa 'volver a hacer' ni hacer que algo 'vuelva a suceder'. Más bien, para la moderna indagación histórica, repetición significa aquel 'traer delante' con que una particular narración histórica proyecta sentido en la pieza de museo, es decir, *da* sentido a lo pasado. Es así como para la moderna indagación histórica lo que fulge en la colección y en la pieza de museo es el modo en que lo recordado se muestra *cada vez* como lo donado por la narración, de modo que la pieza es configurada como representación de semejante donación.

En esta dirección no han de extrañar las implicaciones que tiene la narración como donación de sentido, no solo para la pieza de museo sino también para la colección. En efecto, erigir el museo moderno significa no solo constituir y consolidar la colección, sino erigir el lugar de encuentro de las piezas de museo en que cada una de ellas es *ensamblada* con la otra y, juntas, planteadas como representación de la narración histórica. Es así como el museo moderno se muestra como el lugar abierto por la indagación histórica que, en una evidente herencia del siglo XIX, tiene el carácter de sistema pues, al indagar por un nosotros, ensambla y dispone las piezas de museo mediante una unión, de manera que en dicho estar-una-junto-con-otra cada una de ellas significa en cuanto representación, y como tal, viene a ser validada. Esta unión planteada por la moderna indagación histórica hace las veces de bisagra que une y vincula cada pieza con la otra y mantiene cada cual en cierta libertad de movimiento, sea el caso de

piezas que son sacadas de la colección, de piezas nuevas que entran a formar parte de la colección, o también de la reorganización y reubicación de piezas[1].

Así las cosas, la 'torna a nosotros mismos' es la torna que se funda en una donación de sentido que ensambla las piezas y las valida y determina como representaciones particulares del nosotros de quien esa narración histórica habla y mediante las cuales tornamos a nosotros mismos. Pero con ello cabe preguntarse: ¿la moderna indagación histórica que abre el museo se pregunta por el nosotros de la torna o simplemente da por hecha la identidad del nosotros en dicha torna? Y esto debemos preguntárnoslo en cuanto que ¿no nos habla el museo moderno de un 'nosotros' (nosotros-nación, nosotros-humanidad, etc.) como cosa evidente de suyo? Nuestro trasegar por los museos modernos y sus tradicionales modos de representación así lo deja ver. Por esto mismo se ha de preguntar: ¿quién es ese 'nosotros' del museo?, ¿de quién hablamos al decir 'nosotros' en el museo?

Como bien afirma Heidegger, cada vez que decimos 'nosotros' ya hemos decidido sobre el quién, es decir, 'ya se ha de(s)-cidido quién', lo que quiere decir que al 'nosotros' le es inherente una *cisión* y delimitación previa a la que el museo moderno difícilmente atiende y, más bien, omite al dar por hecho el 'nosotros' como fundamento indiviso e incuestionable. En efecto el nosotros no solo es 'objeto' de discurso de la indagación histórica que abre el museo, sino que también tiene al nosotros como fundamento en cuanto que historia *de* nosotros i.e., como historia que es del nosotros que habla e indaga.

Así pues, ¿quién es ese 'nosotros' al que volvemos y tornamos en el museo? Y en general, ¿quién es el nosotros que indaga históricamente? Al hacer esta pregunta damos un paso atrás en esta tradición moderna y afirmamos que el nosotros debe pensarse como nos-otros, es decir, un *nos* que tiene sentido de cara al otro, al *alter*. El 'nosotros' atesora una diferencia, una delimitación de cara al otro, en tanto que le es inherente la pregunta por el otro. Este no es un juego de palabras que entienda que la indagación por el 'nosotros' recae en una indagación por el otro que, de nuevo, vierta la pregunta sobre el 'nosotros'. Más bien, al hablar de nosotros se afirma la diferencia que le es originalmente inherente y que, de un modo u otro, en él yace ya de antemano.

1. Esta junta es, para dar dos ejemplos vinculados con la historia del arte, el *Kunstwollen* en el caso de la historia propuesta por Riegl, y la visibilidad universal fundamental de las *Bildformen* en el caso de Wölfflin.

Aquí nos apropiaremos de la herencia griega para esbozar la pregunta por el 'nosotros' desde la *polis*. Es así como decimos que, para el griego, la pregunta por la *polis* es fundamentalmente la pregunta por la demarcación en el sentido de que a toda *polis* le es inherente un *peras*, un contorno. Este no es simplemente el límite físico ni una delimitación geográfica. Ante todo, es *contorno* en el sentido de la conformación de la *polis*, es decir, en el sentido de una cisión (*hairesis*) previa (*pro*) que solo entonces demarca dentro y fuera y, con ello, las posibilidades de elección. Digo pues que la *polis* se conforma fundamentalmente desde esta *prohairesis*. En esta dirección, señalo que para pensar el museo como lugar de presentación de la historia –y no de su representación–, se ha de atender a que la moderna indagación histórica no se cuestiona la torna a 'nosotros' mismos en su profundidad, pues no se plantea la *cisión* como problema.

¿Cómo plantearse esa *cisión* como problema? ¿Cómo debe atender el museo actualmente a semejante necesidad fundamental? ¿Cómo acontece esa *cisión* en y para la validación de la obra? Como al inicio decimos que para ello cabe pensar el museo como lugar de dirección a la que nos llevan buena parte de los fenómenos artísticos contemporáneos, entre los que está *La piel de la memoria*. Fenómenos como este ponen en tela de juicio al museo moderno como lugar de presentación nuestra historia, pues invitan a una reconsideración del museo que atienda a las exigencias y profundidad de la historia en vínculo con el testimonio y la donación.

La piel de la memoria es un proyecto dirigido por la antropóloga Pilar Riaño y la artista californiana Suzanne Lacy[2], que se realizó en el barrio Antioquia de Medellín –barrio declarado en 1951 zona de tolerancia, señalado como lugar de expendio de drogas durante los sesenta y estigmatizado como lugar estratégico para la delincuencia organizada y la ilegalidad del narcotráfico durante las dos últimas décadas.

La obra tiene dos partes. La primera consiste en el ejercicio de recolección de quinientos objetos que prestaron los habitantes del Barrio Antioquia para su instalación en un bus-museo que rodó por los diferentes sectores del barrio y una estación del metro de Medellín. Pero este ejercicio de recolección fue tal que la entrega de cada objeto (por ejemplo, prendas de vestir del hijo asesinado) tenía lugar bajo el relato de la historia en que el objeto cobraba sentido (por ejemplo, el dolor por la muerte del hijo). La obtención de los objetos fue realizada por grupos de jóvenes del barrio, que al visitar a los vecinos se convirtieron en escuchas y escribanos de las historias. Una reseña de cada una de estas historias fue escrita por los recolectores y puesta junto las cosas entregadas[3].

2. Esta obra fue posible gracias al trabajo de talleristas y el apoyo de la artista Suzanne Lacy, la Corporación Región, la Presencia Colombo Suiza, la Secretaría de Educación y Cultura Municipal del Medellín y Comfenalco Antioquia.


1


2

La segunda parte de la obra consistió en que, tanto a quienes entregaron cosas como a los visitantes del bus-museo, «se les pidió que escribieran una carta que incluyera un deseo para un vecino(a) desconocido(a) y un deseo específico para el futuro del Barrio Antioquia. Cerca de 2000 cartas [...] fueron expuestas sin abrir [en el bus-museo], próximas a los objetos, y solo hasta el final, en una celebración-*performance*, una carta fue entregada a cada hogar del barrio[4].

Como se hace explícito en esta obra, *dar* no es simplemente la entrega de un objeto. *Dar* es *darse*: aquel que cuenta la historia que da luz al objeto entregado *se da* a quien escucha su relato. La donación que tiene aquí lugar es fundamentalmente un *darse dando testimonio* y, así, *dándose* al otro como testigo. Quien *se da* como testigo no lo hace aquí en el sentido de relatar «algo» a otro que, a su vez, sea un juez. El testigo no 'brinda testimonio' ni atestigua un «hecho» (Vg.

3. Pilar Riaño (ed.), *Arte, memoria y violencia. Reflexiones sobre la ciudad*, Medellín, 2003, p. 22.

4. *Ibíd.*, p. 23.

«que este hombre disparó contra aquél»), sino que más bien da testimonio, es decir testimonia su experiencia de ser (la muerte, la alegría, el dolor, el triunfo, la 'distancia', etc.). El testigo *se da* en su experiencia de ser al dar testimonio[5]. En este sentido, se ha de reconocer que el testigo *se da* a otro y, con ello, se juega frente al otro su propia experiencia de ser que ilumina y da a luz la cosa entregada.

Ahora bien, este *darse* al otro al dar testimonio es además un darse en el sentido de que quien se da a otro solo se afirma como testigo en tanto que quien le escucha se apropia, a su vez y en calidad de testigo, del testimonio suyo. Al dar testimonio, quien testimonia exige al otro que sea testigo de su testimonio, que también se dé en su propia (la del otro) experiencia de ser, apropiándose del testimonio del primero y no siendo un mero espectador.

Esto tiene claro lugar en *La piel de la memoria*, pues en esta no solo se muestra como testigo la persona que cuenta al recolector la historia que 'acompaña' al objeto, sino también los recolectores, pues no solo escuchan el testimonio de quien relata, sino que también dan testimonio con la reseña que realizan al reconocer al otro en la experiencia de ser del relato. Hay aquí evidentemente un círculo que no es otro que el que delimita el ámbito en el que *es* todo aquel que *se da* al testimoniar, a saber: el ámbito de ser de todo aquel que al testimoniar una experiencia de 'ser' se encuentra él mismo como otro en el testimonio que el otro hace de su propio testimonio. Este círculo delimita el ámbito de la experiencia misma de la *torna a sí mismo como otro*, como testigo. La donación y apropiación fundamental es aquí la anunciada desde el *darse* y *apropiarse* como testigo al dar testimonio. Es pues en el terreno delimitado por este círculo que debemos desarrollar la cuestión de la torna a nosotros mismos, para lo cual atendamos a que en *La piel de la memoria* este círculo no solo cabe ser planteado para quien relata y para los recolectores, sino también para las personas *del barrio*, que visitan el bus-museo. Escuchemos dos de estos testimonios:

5. Es menester señalar que la reflexión sobre el testigo y el testimonio las debo a María Cristina Sánchez León y su bella interpretación del testimonio en Ricoeur en atención al «tránsito» de la hermenéutica del testimonio a la ontología de la atestación. María Cristina Sánchez León, «Paul Ricoeur: De L'herméneutique du témoignage á l'ontologie de l'attestation», en Yvanka B. Raynova, (ed.), «Paul Ricoeur: Interpretation, Werte Handeln», a ser publicado por el Institut Für Axiologische Forschungen (IAF) en Viena, p. 16 del manuscrito impreso.

> Me descresta el haber entendido que un algodón podría significar y respetar ese recuerdo y que ustedes [los que recolectaron estos objetos [llegaran a] entender esa significación del algodón; eso demuestra una capacidad de comprensión hacia la persona que lo presta y una gran capacidad de comprensión a la significación que la persona le da.
> ¿Por qué no había visto esto antes y a esta gente?[6]

Lo que celebra cada uno de estos residentes del barrio no es 'entender' que el algodón sea importante, ni darse cuenta de la capacidad de 'comprensión' del significado que otra persona le da a un objeto. Más bien, celebra no solo la capacidad de escucha que tienen lo recolectores, sino sobre todo, en tanto que estos objetos fueron prestados y ofrecidos por las familias y dichas cartas fueron escritas a un desconocido, celebra el *reconocimiento* de los *otros* como testigos: darse cuenta de que ellos *devienen* para él *visibles* como seres que *se dan al testimoniar* y que *exigen de él* su escucha y apropiación y, en definitiva, *su testimoniar*. El reconocimiento de que el museo es lugar, es el reconocimiento del otro y de sí mismo como testigo en la donación y apropiación de los testimonios que dan sentido a lo expuesto y solo desde allí configuran la historia del barrio. Quien se transforma en testigo se da en el testimonio en el particular y fundamental sentido de *abrirse a la no obviedad de su identidad*: al testimoniar *quien testimonia deviene otro a sí*.

Aquí surge la fuerza de *La piel de la memoria* y de los elementos que ofrece para pensar el museo como lugar de presentación de la historia. El testigo *se da*, pero *se da a otro*, y *se da al* testimoniar. Y al hacerlo plantea el testimonio como centro de la torna. Pero esta centralidad del testimonio no debe ser tomada en el sentido de que aquél sea algo ya dado y clausurado en sus sentidos, algo expuesto y validado allí (como la pieza de museo y, en particular, la obra de arte) con el que se omitan jugarse el reconocimiento del testigo al testimoniar y el círculo fundamental que delimita el ámbito propio de la experiencia de ser en la torna. Pensar el testimonio como *mero* centro sobre el que gira el testigo implica, conlleva la omisión, que atiende al testimonio como basado en el ejercicio del testimoniar y, con ello, en la cisión previa; conlleva que el testigo se afirma como mero emisor o receptor, creador, reproductor o público de una 'historia' que refuerza un modo particular de presentar un 'nosotros' y que omite abrirse a la

6. Pilar Riaño, *op. cit.*, p. 48.

fundamental cisión previa[7]. La centralidad del testimonio en su sentido fundamental radica en que este surge en ese ámbito abierto por el círculo, es decir, surge desde el ejercicio del testimoniar, en el *darse* y *apropiarse* que esencian en la apropiación y donación *del testimoniar* propios del testimoniar.

Lo que *La piel de la memoria* nos da que pensar de cara al museo como lugar de presentación de la historia yace en este tornar a sí mismo como testigo, quien se juega la vida *al abrirse a la cisión previa*. Jugarse la vida es, con acento griego, jugarse la pertenencia a la *polis*, atreverse a pensar y preguntase por la diferencia y no simplemente por lo diferente, es decir, preguntar por la cisión previa como contorno delimitante del nosotros y, en particular, preguntarse por el *quién* del nosotros en el testimoniar y por el *quién* del testimonio.

Ahora bien, la torna a nosotros mismos exige fundamentalmente jugarse la condición de testigos *abriéndonos a la cisión previa*, pero esto solo es posible en la medida en que también nos abramos al *olvido fundamental*. Este no consiste en el olvido superficial anunciado en la obviedad de la historia ni en la incuestionabilidad del nosotros, ni consiste en el olvido presente en la preservación y catalogación de los testimonios en tanto se les afirma como recuerdos y mero patrimonio, ni es tampoco el olvido que se anuncia en el hecho de la afirmación de un pasado como «irrelevante» (i.e., que, «fuese por azar o por la simple pestilencia de los documentos, un funcionario del Gobierno de Colombia declarara en 1967 «archivo muerto» el correspondiente a 1949-1958, el periodo entero de la Violencia»[8]), ni es tampoco el que pretende establecer el pasado como cuestión atemporal que justifique y determine políticas, acciones y juicios del y en el presente.

Por el contrario, el olvido fundamental empuja a la donación y apropiación propias del testimoniar y a la actividad inauguradora de ser testigo y, por ello, es la constante *necesidad* y *convicción* de devenir otro, de tornar a sí mismo como testigo. Este olvido es fundamental porque atiende a la cisión previa como cuelo y fundamento de la pregunta por el *quién* del nosotros; pregunta que habrá de determinar la construcción y transformación de nuestro reconocimiento y, desde allí, la configuración de nuestra propia historia.

Tal cuestión se hace explícita en *La piel de la memoria* en el decir de uno de los recolectores: «las cartas entraron mucho más que todos esos recuerdos de ese bus... porque las cartas fueron esa cura, una sanación a todas cosas que estábamos viendo»[9]. Esta 'sanación' es *catarsis*, no porque elimine emociones 'malas y peligrosas', clarifique valores prácticos o cure el dolor. Es catarsis, pues es la fundamental experiencia de ser en la apertura a la cisión previa, de modo que el pasado *surja* desde la retención y repetición fundada en la pregunta por el *quién* y este que se muestre en des-ocultamiento[10]. Por esto es que el último testimonio reseñado afirma que las cartas «entraron mucho más», calaron de modo que cada cual se transformó en testigo abriéndose a la cisión previa y, así, a la posibilidad de tomar parte en la construcción, reconstrucción y transformación de su propia historia (en tal sentido, vale la pena señalar que un modo en que se mostró esta 'sanación' es que después de esta obra aparecieron, por motivaciones propias, grupos y colectivos de trabajo y acción social en el barrio).

Con lo hasta aquí dicho, se ha pretendido, desde la donación y la apropiación propias del testimoniar, plantear el museo como lugar en que el ejercicio de testimoniar funda la torna a nosotros mismos; torna en la que nos alejamos y olvidamos *lo que* somos precisamente para indagar por el ser-nosotros. En esta dirección, obras de arte como la aquí señalada, nos invitan a pensar al museo como lugar del testimonio del testimoniar, del *dar-se*. Gracias a obras como esta el museo se muestra fundamentalmente como lugar de *presentación* de nuestro *hacer historia* (y no de una historia ya hecha que el museo deba concienciar y enseñar) en la medida que *sea* lugar abierto por el *dar-se* del testigo en la donación y apropiación del testimoniar. Por esto mismo, el museo no debe ser pensado como el lugar que antecede al *dar-se*, sino más bien como el lugar *del darse, como el lugar abierto* por la donación y apropiación *del testimoniar* que configuran nuestra historia; una historia que está *en obra* precisamente en y desde el ejercicio del testimoniar.

7. Puesta esta omisión en términos de la moderna experiencia de la obra de arte, la consideración unilateral del testimonio omite el testimoniar en el testimonio, y con ello posibilita bien sea al testigo como público, como también el artista moderno como aquel que produce testimonio y no que es testigo al testimoniar. Dicho de otro modo, posibilita que la obra de arte sea considerada como obra *de* artista.

8. Tomado de Gonzalo Sánchez Gómez, «Memoria, Museo y Nación», en *Museo, memoria y nación*, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2000.

9. Pilar Riaño, *op. cit*, p. 53.

10. Tomo prestado este término de Heidegger para afirmar precisamente ese carácter de construcción y destrucción (en el sentido fenomenológico de sus lecciones de 1927) inherente a toda indagación por el *quién* del 'nosotros'.

El reto que *La piel de la memoria* ofrece al museo es no limitarse a hablar de una 'democratización' de la historia, de la cultura y el arte con la celebración del libre *acceso* a un espacio de exposición, ni con la apelación a la *interacción* del público con las piezas de museo, ni a celebrar el papel *educativo* con que se pretenda enseñar y concienciar una historia como propia. El reto consiste en lo siguiente: así como *La piel de la memoria* pone en obra el bus-museo como museo, ¿puede el museo ponerse en obra como museo?

Este reto de ser lugar de acontecimiento de un hacer historia para el cual la pregunta por el quién es suelo y fundamento no solo nos invita a pensar el museo en su tradición moderna como «lugar de validación del arte» sino a confrontarlo como lugar del testimoniar. Así las cosas, una validación del arte y la obra de arte se configura no solo como validación del arte por una teoría o historia del arte *qua* conocimientos, o de un «mundo del arte» *qua* nueva «corte», que quieran a su modo y a la vez ser validados mediante la disposición y exposición de la obra. La validación, en cuanto la obra misma pone en juego la pregunta fundamental, se nos muestra como validación *del testimoniar*. Decir esto plantea dos cosas. Que en el sentido de derecho, el testimonio tiene que ser validado como tal. Pero que en un sentido más originario, esta validación solo tiene lugar en ese jugarse su condición de testigo que desarrolla el testigo al testimoniar; «jugarse su condición» que debe comprender aquí como ese *darse* que *exige* del y al otro devenir testigo. Solo así es como podemos hacer 'retroceder' el problema de la validación a su origen: *validare qua* sustentar, dar y tomar suelo y fundamento. La validación del arte es pues ese dar y tomar suelo y fundamento que se pone en juego la pregunta por el quien como pregunta fundamental.

Solo como anotación final, vale la pena señalar que este reto del que se habla y que propone *La piel de la memoria* no se 'resuelve' exponiendo una documentación del 'proceso' de esta obra, ni exponiendo el bus-museo como su resultado o como obra acabada. En esta última pretensión, es menester señalarlo, habla evidentemente una tradición que impone el acabamiento de la obra como su «estar listo para exposición». *La piel de la memoria*, por el contrario, alcanza su *telos*, su acabamiento, en el mostrar y hacer presente, en la donación, apropiación y testimonio *del testimoniar*, el testimoniar como *origen* del museo.

Imágenes

1. *La piel de la memoria* (objetos prestados), Medellín 1999[11].
2. *La piel de la memoria* (bus-museo), Medellín 1999[12].

Bibliografía

Aristóteles, *Poética*, México DF., Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

Heidegger, Martin, *Aportes a la Filosofía* (Acerca del Evento), Buenos Aires, Editorial Almagesto / Ed. Biblos, 2003.

Heidegger, Martin, *Identidad y diferencia*, Barcelona, Ed. Anthropos, 1990.

Lacy, Suzanne, *Skin of Memory* en http://www.suzannelacy.com (20-02-2006)

Riaño, Pilar (ed.), *Arte, memoria y violencia. Reflexiones sobre la ciudad*, Medellín, Corporación Región, 2003.

Sánchez Gómez, Gonzalo y María Emma Wills (Comp.) *Museo, memoria y nación*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000.

Sánchez León, María Cristina, «Paul Ricoeur: De L'herméneutique du témoignage á l'ontologie de l'attestation» en Yvanka Raynova (ed.), «Paul Ricoeur: Interpretation, Werte Handeln», Wien, Institut Für Axiologische Forschungen (IAF), [En prensa].

11. Cortesía de Pilar Riaño y Suzanne Lacy
12. Cortesía de Pilar Riaño y Suzanne Lacy.

La validacion del arte desde la calle, no desde el museo

*Alberto Vargas**

El espacio público no es la
residencia de las musas
sino la del ciudadano
y sacralizarlo lo empobrece
Ignasi de Lecea

I

El asunto de la validación del arte, como ha señalado Hans-Georg Gadamer, es «un tema viejo y serio, que se plantea cada vez que una nueva pretensión de verdad se opone a la forma tradicional que se sigue expresando en la invención poética o en el lenguaje artístico»[1]. Durante el siglo XVIII, una nueva pretensión de verdad sustentada en la razón invalidó el orden omnicomprensivo del modelo medieval, sustentado en la creencia y expresado en el arte religioso. Las nuevas condiciones socio-históricas, suscitaron el surgimiento de la estética filosófica como recurso de sustento del orden universal. El juicio estético, o juicio de gusto derivó en la consolidación de una «conciencia estética» que se constituyó en el principio de validación del arte. Es en este contexto en el que aparece en la modernidad la institución museo. Como ha señalado el profesor Javier Domínguez: «el museo es una de las creaciones más genuinas de esa conciencia estética que maduró en el siglo XVIII, y por estímulos románticos hizo prosperar el museo en el XIX. El museo sería la versión institucional y pública de la

* Profesor de Historia del Arte y Teoría Estética en el Departamento de Humanidades de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

1. Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós / ICE-UAB, 1991, p. 29.

conciencia estética (privada y subjetiva)»[2]. El problema es que esa conciencia estética, privada y subjetiva, terminó convirtiendo a la obra de arte en un objeto de contemplación, exclusivo y elitista, y al museo en un recinto poco incluyente en el que, según una sentencia de Valéry, «una belleza estorba a cada paso»[3].

Para muchos, el quehacer del museo tradicional se fue desvirtuando a la función de simple contenedor de objetos despojados de su prístina significación y de su genuino valor histórico y cultural.

A lo anterior es preciso agregar que en la época en que vivimos, dominada por las culturas de masas, la información globalizada y el consumo, el ámbito del arte no ha escapado a esas influencias, sino que por el contrario, en la mayoría de los casos se ha convertido en una estructura mercantil conformada por expertos, instituciones promotoras, y mecanismos de comunicación en los que, en muchos casos, el museo se asemeja a las organizaciones de entretenimiento de la cultura de masas. Esta situación tiene sus consecuencias y, como afirma Gadamer, «...no pasa por el arte mismo sin dejar su huella. En la creación artística contemporánea se echa en falta el suelo nutricio de un estilo de vida y un gusto estético compartidos y cultivados en la esfera de lo público»[4].

Este tipo de consideraciones permiten pensar que la institución museo, y los fenómenos artísticos relacionados con ella, han ido perdiendo su situación predominante en la configuración de la sensibilidad artística. Pero además está el hecho de que el cuestionamiento a los patrones de comprensión que resultaban válidos hasta hace unas décadas, han llevado al arte a procesos de experimentación frente a los cuales es muy difícil emplear, para su validación, los medios de la estética clásica.

Es por ello que proponemos la consideración de un ámbito distinto, el espacio público, y los fenómenos artísticos instalados u ocurridos en él, como una legítima posibilidad de validación del arte.

Si algo define al mundo contemporáneo es su determinante carácter urbano. Más que nunca es la ciudad el centro global de la acción humana y esto propone una de las características más destacables del hecho artístico en la actualidad: su necesidad de relacionarse con un

2. Javier Domínguez, comunicación personal vía correo electrónico, 11-07-2006.
3. Paul Valéry, *Poetas sobre arte*, París, Gallimard 1960, p. 138.
4. Hans-Georg Gadamer, «El arte y los círculos artísticos», en *Acotaciones hermenéuticas*, Madrid, Trotta, 2002, p. 219.

público cada vez más amplio y heterogéneo, para quien el fenómeno artístico, en una amplia mayoría de casos es inexpresivo o incluso inexistente. Es por eso que son muchos los artistas actuales que han experimentado la necesidad de explorar formas de relación más directas con la ciudad. Dicha necesidad se manifiesta en la presencia creciente de fenómenos artísticos concebidos para ser expresados en los espacios públicos urbanos.

Por su naturaleza, el hecho artístico ocurrente en el espacio público de la calle tiene características que lo hacen diferente de aquel destinado al museo tradicional: alterna con un público diverso que en la mayoría de los casos no ha optado por acceder al fenómeno, que no conoce el mundo del arte, su historia ni sus reglas, pero con el cual puede ser posible establecer inéditas y muy significativas formas de relación. Es la posibilidad de la apropiación comunitaria y abierta del arte que no es tan evidente en la relación con el museo tradicional. Es quizá por ello que, como dice Gadamer, «En nuestros lugares públicos está conquistando un nuevo respeto la escultura, y tal vez está adquiriendo más valor expresivo que nunca; sin duda, el extrañamiento y el habituamiento que produce está poniendo nuevos acentos en la vida actual»[5].

II

Lo anterior nos concita a examinar las características de la ciudad contemporánea y la naturaleza de los fenómenos artísticos ocurrentes en el espacio público urbano.

En la sociedad contemporánea, la lógica del consumo y la universalización de los medios de información han hecho de la belleza y el placer dos criterios primordiales de la acción social. La imagen ha cobrado una gran relevancia como pauta de aceptación. Agradar es la exigencia del mercado y la ciudad contemporánea no ha escapado a esa demanda. La propensión por la belleza y el entretenimiento de masas ha influido notablemente en la forma como se han ido conformando las ciudades actuales. El mercado ha convertido a la ciudad contemporánea en mercancía. Ya no solo se usa, también se consume y, como toda mercancía, la ciudad debe acicalarse para seducir.

En la vida de la nueva metrópoli, las actividades de producción industrial son cada vez menores y mayores las de servicios e intercam-

5. *Op. cit.*, p. 220.

bio. En ella la visibilidad es un factor determinante y, en consecuencia, la gris ciudad industrial se trueca en una urbe ornamentada y resplandeciente, enjoyada para entrar en el circuito mercantil. En la ciudad espectáculo todo está pensado para satisfacer el hedonismo de masas. La punta de lanza son los centros comerciales, diseñados para la provisión de mercancías, pero también de placer y entretenimiento. Las tiendas se integran con cafés, teatros, restaurantes, salas de cine, centros de diversión, salas de juego. También se construyen en la ciudad parques, bibliotecas, piscinas, museos, etc. En esta industria del hedonismo de masas, se inscriben muchas entidades culturales para la promoción del arte. «Las instituciones que presentan y transmiten a la gente las obras y productos de los artistas: *museos, grandes exposiciones, galerías, ferias...*, forman parte de un tejido global configurado *a través de las estructuras comunicativas* y *mercantiles* de la cultura de masas»[6].

La peculiaridad del hedonismo contemporáneo es su condición de fenómeno de masas. La demanda de placer es tan generalizada que incluso se esgrime como principio de igualdad. Así, en la búsqueda del encantamiento urbano, las ciudades desarrollan proyectos urbanísticos, arquitectónicos y ambientales atrayentes. Se multiplican los centros comerciales en todos los estratos socioeconómicos, se restauran los centros históricos, se construyen o habilitan plazas y parques y, algo muy notable, se instalan obras de arte en el espacio público.

III

La inserción de monumentos u obras artísticas en el espacio público de la calle no es, por supuesto, un fenómeno novedoso; sin embargo cabe preguntarse por los presupuestos que, dada la naturaleza de la ciudad contemporánea, subyacen a su revitalización.

Muchos han visto en la instalación de obras de arte en el espacio público una simple estrategia de valorización mercantil de la ciudad. Giandomenico Amendola afirma:

> La introducción de elementos artísticos en el tejido urbano es uno de los elementos que se consideran más valiosos en las acciones de *centrificación* o de lucha contra la marginalidad urbana [...] la obra de arte urbano se ha utilizado de una forma masiva por ejemplo en Francia en los años ochenta y en los países escandinavos en la década anterior, como instrumento de cualificación/recalificación de las nuevas partes de la ciudad[7].

6. José Jiménez, «Presente y futuro del arte», en José Luis Molinuevo (ed.), *A qué llamamos arte: el criterio estético*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000, p. 46.

Así como el monumento decimonónico se validaba desde su relación con el poder o con la memoria histórica, en la ciudad contemporánea la obra de arte pareciera validarse desde su condición donadora de status económico y simbólico a determinados sectores urbanos. Instalar trabajos de artistas de renombre en ciertos lugares estratégicos de la ciudad facilita la visibilidad de esos espacios y a través de ella la intención de fortalecer la imagen de las instituciones públicas o privadas que los auspician; pero también significa la posibilidad de acrecentar, con la firma del autor, el valor monetario del entorno en el que se insertan.

IV

Vista desde esta perspectiva, la obra de arte puesta en el espacio público se convierte en un elemento ajeno al ciudadano. Como ha observado Javier Domínguez:

> Una de las reacciones comunes del público al arte institucional es que admite que ese tipo de arte sea presentado en esos espacios ad hoc para el arte actual, pero que ese arte no es «su» arte, el que quisieran tener en casa o que los acompañara en sus espacios de vida. Como quien dice, es arte «del mundo del arte», pero yo no vivo en esa burbuja, en mi mundo de la vida es otro arte el que me toca el ánimo[8].

Esto ocurre porque si se concibe el fenómeno artístico destinado al espacio público como un elemento de distinción y status o de valoración socioeconómica, se está considerando según la tradicional concepción estética del gusto. Significa entender el fenómeno artístico como un texto cerrado, autónomo que se funda en lo que Walter Benjamin denominó carácter aurático. Esta perspectiva entraña en la recepción del hecho artístico una actitud meramente contemplativa de la obra. El resultado generalmente es o de admiración pasiva del hecho artístico o de indiferencia.

7. Giandomenico Amendola, *La ciudad postmoderna*, Madrid, Celeste ediciones, 2000, p. 142.

8. Javier Domínguez, comunicación personal vía correo electrónico, 11-07-2006.

Es claro que, desde este punto de vista, la obra de arte puesta en el espacio público corre el riesgo de tener el mismo cuestionado destino de las obras en los museos: el extrañamiento o el de caros objetos del mercado cultural. Esto permite entender la extraordinaria vitalidad que tienen fenómenos expresivos urbanos propuestos por actores urbanos que, en la mayoría de los casos, están marginados tanto del encantamiento de la ciudad como de los circuitos artísticos dominantes.

V

Pese a las anteriores consideraciones, creemos sin embargo que la obra de arte en el espacio público puede y debe cumplir un papel importante tanto como proveedor de experiencia artística, como valioso elemento coadyuvador de la apropiación simbólica de la ciudad y de la configuración del espacio público como un espacio de encuentro y comunicación ciudadana.

Una posibilidad diferente de relacionarse con la obra de arte, y para el caso de esta reflexión la obra de arte instalada en el espacio público urbano, está planteada en los principios de lo que ha sido llamado «estética de la recepción de la obra de arte» sustentados básicamente en los postulados de Hans Robert Jauss, que permiten revalorizar el carácter comunicativo del arte y potencializar el rol activo del receptor de la obra. Una tesis central de Jauss cuestiona, por una parte, la actitud contemplativa frente a la obra de arte y, por otra, el supuesto de la autonomía de la obra según el cual solo existe una posibilidad de lectura de la misma. Un elemento fundamental de la relación entre la obra y el receptor consiste en que:

> La función estética parte de una situación de comunicación, pero supone una *negación dialéctica* de una comunicación normal, así como instaura una nueva relación con la realidad por una negación dialéctica de su representación. El correlato de esa negación superadora de la comunicación pragmática que se da en el arte es necesariamente la *actividad* del receptor que llega a *constituir* el objeto artístico[9].

El fundamento filosófico de la estética de la recepción lo constituye la teoría hermenéutica propuesta por Hans-Georg Gadamer. Para

9. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, «La recepción de la obra de arte», en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporánea*, Madrid, Visor, 2000, p. 216.

él, la obra de arte es un producto desarrollado por la cultura cuya comprensión ha de hacerse históricamente. En la modernidad, la ciencia ha logrado un lugar de privilegio como depositaria de una forma eficaz de verdad; frente a esto se pregunta Gadamer si en aquellos objetos que están fuera del ámbito de la ciencia, como el arte, existe una verdad y cómo es posible acceder a ella. Plantea que sí hay una verdad allí y que esta debe ser comprendida a partir de la puesta en juego de nuestra capacidad comprensiva e interpretadora. Este es un proceso que involucra la experiencia vital del sujeto. La actitud estética tradicional comporta una condición en la que las obras de arte se aceptan de forma meramente estética, la recepción contemplativa, desconociendo los aspectos sociales y cognitivos implícitos en ellas y desconociendo al mismo tiempo el contexto vivencial del espectador. Esto enfatiza el carácter mercantil de la obra. Es por ello que considera que en la contemporaneidad se deba cuestionar los conceptos dominantes sobre el arte, proponiendo «poner de manifiesto los fundamentos antropológicos sobre los que descansa el fenómeno del arte y desde los cuales podremos lograr una nueva legitimación»[10]. Justificar el arte desde los fundamentos antropológicos equivale a valorar la experiencia totalizante del individuo como ser humano lo que incluye, por supuesto, su ser histórico, su ser individual y su ser social. Desde allí, para Gadamer, «el concepto de obra remite a una esfera de uso común, y con ello a una comunidad de comprensión, a una comunidad inteligible»[11]. La comunidad de comprensión nos remite a la experiencia de lo simbólico, que para Gadamer es uno de los fundamentos antropológicos. En esta experiencia el símbolo no es algo que está en lugar de otra cosa, sino que nos permite reconocer algo como lo que ya había sido visto y a través de lo cual nos reconocemos. Por eso, como afirma Gadamer, «Todo *re*-conocimiento es experiencia de un crecimiento de familiaridad», lo que significa que «el reconocimiento presupone la existencia de una tradición vinculante, en la que todos se comprendan y se encuentren a sí»[12].

La experiencia estética provocada por el fenómeno artístico como una forma de experiencia simbólica, en el sentido expuesto, es decir como una forma de *re*-conocimiento que conlleva a un conocimiento más profundo de sí mismos y una familiaridad con el mundo, requiere

10. Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 33.
11. *Ibíd.*, p. 47.
12. Hans-Georg Gadamer, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1998, p. 81.

necesariamente una condición activa del receptor de la obra. La hermenéutica propuesta por Gadamer no es ni descriptiva ni prescriptiva; es una estrategia para buscar el sentido de la obra teniendo en cuenta que este se manifiesta mediado por las condiciones biográficas y socio-históricas del receptor.

En esta concepción de la hermenéutica sustenta Jauss su propuesta de la recepción estética. Para Jauss, sin embargo, más que el horizonte existencial de comprensión, la hermenéutica es un método que permite la recepción activa de la obra teniendo en cuenta las apropiaciones anteriores. Refiriéndose a la historia de la literatura afirma:

> La obra literaria no es un objeto existente para sí que ofrezca a cada observador él mismo aspecto en cualquier momento. No es ningún monumento que revele monológicamente su esencia intemporal. Es más bien como una partitura adaptada a la resonancia siempre renovada de la lectura, que redime el texto de la materia de las palabras y lo trae a la existencia actual[13].

Ahí aparece la importancia del receptor de la obra, quien con su propia lectura del texto va generando esa 'resonancia' a través de la cual el texto mismo se va construyendo y actualizando, buscando superar la distancia que impone la recepción contemplativa en aras de una familiaridad que produce placer.

Jauss propone una revaloración del goce estético en la experiencia artística, opuesta a la concepción ampliamente aceptada de que la reflexión estética, no la experiencia estética, es el fundamento legítimo de toda recepción de la obra de arte. Esto último ha conducido a la supervaloración de una visión intelectualista, ascética del fenómeno artístico. Su estética de la recepción se despliega a través de lo que considera tres experiencias estéticas fundamentales: la *poiesis*, la *aisthesis* y la *catharsis*. *Poiesis*, denota la experiencia según la cual la producción de arte permite la posibilidad de dotar al mundo de sentido para otorgarle esa familiaridad de «encontrarse en el mundo como en casa»[14]. Se debe entender que, desde su fundamento hermenéutico, el acto productivo está dado tanto por el proceso de realización de la obra como por el de recepción. Esto permite la posibilidad de sentir la obra como creación propia. La familiaridad, a través de la obra de

13. Hans Robert Jauss, *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península, 2000, p. 161.

14. Hans Robert Jauss, *Pequeña apología de la experiencia estética*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 42.

arte, nos libera de la sensación de extrañeza que confieren al mundo la ciencia y la técnica. Desde el aspecto de la *poiesis*, la experiencia estética no determina el tipo de lectura sino que, desde unos rasgos esenciales, promueve múltiples lecturas en las que el receptor está activamente involucrado como constructor de sentido de la obra, favoreciendo el diálogo interpersonal. El carácter participativo de la experiencia estética de la obra urbana como *poiesis* contribuye a superar la sensación de extrañamiento del individuo, tanto con la obra misma como con la ciudad.

La *aisthesis*, rescata la capacidad perceptiva por medio de un conocimiento intuitivo, sensible, que no es menos significativo que el conocimiento conceptual. Desde esta perspectiva la obra de arte en el espacio público deberá estar concebida de tal manera que provoque la experiencia estética no solo de los expertos y los entendidos en las reglas del arte y su historia.

La *catharsis* significa que mediante la experiencia estética experimentada en la recepción del arte, se entra en una dimensión diferente de la vida práctica. En este contexto la *catharsis* no es solo un efecto de purificación o de relajación, sino que implica una dimensión comunicativa en la cual, por medio del placer estético se puedan proponer formas de acción humanas diferentes a las propias de la vida cotidiana. La experiencia estética de la obra de arte urbana desde la *catharsis*, permite valorar el espacio urbano no como mero goce hedonista, de entretenimiento, sino como una identificación emocional con la ciudad que posibilita la construcción de nuevas formas de sentido de la misma, suscitando nuevas formas de relación y de comunicabilidad.

Se debe entender que, como en todo fenómeno artístico, pero particularmente en este en el que la obra está permanentemente expuesta al público general, el objeto es juzgado por una pluralidad de consumidores para quienes la relación con el objeto, sea la que sea, está necesariamente mediada por las características de la sensibilidad moldeadas por su personal condición social e histórica, lo que implica una multiplicidad de lecturas. Este es un punto de partida esencial en la perspectiva hermenéutica de que, quien primero debe estar consciente es el realizador de la obra pues él, como señala Jauss, es el primer lector. Si conocer es construir, la obra de arte urbana abierta a este tipo de recepción activa y productiva puede producir en el individuo una más amplia conciencia de libertad y autonomía frente a los conceptos de ciudad prescritos por el mercantilismo y los *mass-media*.

Bibliografía

Amendola, Giandomenico, *La ciudad postmoderna*, Madrid, Celeste ediciones, 2000.
Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós/ ICE-UAB, 1991.
Gadamer, Hans-Georg, «El arte y los círculos artísticos», en *Acotaciones hermenéuticas*, Madrid, Trotta, 2002.
Gadamer, Hans-Georg, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1998.
Jauss, Hans Robert, *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península, 2000.
Jauss, Hans Robert, *Pequeña apología de la experiencia estética*, Barcelona, Paidós, 2002.
Jiménez, José, Presente y futuro del arte, en *A qué llamamos arte: el criterio estético*, José Luis Molinuevo (ed.). Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.
Sánchez Ortiz de Urbina, Ricardo, La recepción de la obra de arte, en Valeriano Bozal, (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 2000.
Valéry, Paul, *Poetas sobre arte*, París, Gallimard 1960.
Xibille Muntaner, Jaime, *La situación postmoderna del arte urbano*, Medellín, Fondo Editorial Universidad Nacional de Colombia, 1995.

Museo y contemporaneidad
Apuntes para un análisis del museo hoy

*Gustavo A. Ortiz**

Se separa con mucha facilidad el contenido simbólico del contenido social cuando se habla de arte; se privatiza demasiado la mirada sesgándola hacia los elementos formales o a los factores de mercado que producen rendimientos y se olvida que sin una comunidad no hay circulación ni vitalidad simbólica. Esto incide en el empobrecimiento de la mirada y por tanto del lenguaje y la dinámica social.

De los médium a los media

La separación en los contenidos es consecuencia de una corriente fuertemente afincada que tiene sus orígenes en la confusión entre *media* (lo que une, lo que conecta y comunica, lo público) y *médium* (lo que interpone, interpreta, lo privado). Durante milenios el arte cumplió una función simbólica que sustentaba los estamentos del poder político, religioso o comercial; solo unos cuantos tenían su soporte físico y solo unos cuantos conocían las claves para su interpretación. Su exposición siempre estaba mediada, aunque no podemos afirmar que esto haya desaparecido; se entronizaba así al *médium*, aquel que podía tender un puente para acceder a la verdad o descifrar las voces que los signos entrañaban; sin ellos no era posible entender. Pero la imagen no puede ser canalizada a través de un solo espectro, sus rizomas y axiomas son de tal complejidad que se resemantizan con el tiempo, con sus repositorios y con los canales por los que son difundidos.

Ser el depositario de esas claves simbólicas le da al *médium* un poder, un algo que los otros no poseen, un líquido que los demás desean beber y que él puede proveer.

Esa mirada sesgada, esa interpretación unívoca, sostiene un sistema de circulación de la producción simbólica que a su vez sostiene un mercado regido por la escasez, en donde a través de un sinnúmero de

* Director del Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá.

filtros llamados galerías, museos, salones, bienales, curadurías, y demás, se entroniza ya sea un estilo, un nombre o una obra que debe tener un carácter único.

Nos han dicho tantas veces «solo unos pocos pasarán», «...pocos los escogidos»; esta labor de filtrado la cumple el *médium*, que no necesariamente es una sola persona; se puede tratar de un jurado, un comité, un consejo o cualquier figura colegiada, sobre todo en la modernidad.

A consecuencia de esta selectividad, la circulación de la obra debe ser concordante y solo pude estar en espacios previamente acoplados a la lógica de la elite.

El *médium* sostiene, alimenta y legitima a esa elite y esta a su vez sostiene, alimenta y legitima a sus *médiums*.

En el caso colombiano se ha hecho más evidente esta función por la escasez de espacios expositivos y de difusión de las prácticas artísticas y culturales, acentuada con gravedad en la periferia urbana y en el ordenamiento territorial de una nación que persiste en el centralismo que margina constantemente las iniciativas locales en aras de mantener su estructura de poder no solo político sino cultural, y vemos sus consecuencias en los grandes desequilibrios sociales que nos afectan. Este sistema centrado y jerarquizado solo permite el crecimiento de una ínfima parte de los actores y esteriliza el campo cultural al proporcionar una sola visión y un solo lugar; solo lo que deslocaliza puede civilizar.

El canal es el *media*, el hilo que conduce, la red que enlaza, el cable que conecta; hoy se ha llegado a decir que el medio mismo es el mensaje, que el canal determina la forma como es percibido su contenido.

La proliferación de medios hace que en nuestra sociedad hipercomunicada se entronice la cultura para dar un significado a la muerte en ausencia de las religiones; y de allí el axioma «cuando se vacían las catedrales, se llenan los museos».

La cultura articula valores, congrega experiencias colectivas, elabora memoria e identidad, sistematiza el conocimiento. La creación contemporánea se ha volatizado, se ha fragmentado, se ha acelerado, pero la celebración colectiva requiere de un ritmo mas pausado y recogido que congregue a la sociedad.

No es suficiente con acceder o con tener el medio, es necesario darle un significado, un sentido, una voz y es allí donde el medio hace de multiplicador de la experiencia estética.

Esta transposición en la esfera pública se rige por una economía de la abundancia cuyo axioma es «más difusión, más circulación, más valoración, más conocimiento», hay una radical multiplicación de los espacios de diálogo publico en una nueva dinámica de la producción activista que valida la experiencia estética como depositaria del contenido de la comunidad; es esa experiencia de reconocimiento con los otros sujetos en la coincidencia sin condicionamientos sobre el juicio de gusto, la valoración y la misma experiencia lo que llamamos belleza.

En la contemporaneidad se afianza la dispersión, por lo que se hace indispensable un sistema fragmentado, una red no jerarquizada que represente la diferencia y los imaginarios multiplicados en espacios acentrados de distribución social.

Es allí donde el museo tiene la oportunidad de constituirse en un instrumento eficaz que permita la recepción universal de la experiencia estética, no exclusiva para una clase privilegiada sino inclusiva a todo sujeto de conocimiento y apartándose del entorno exhaustivo que lo organiza meramente en términos de industria cultural y por tanto regulado por el mercado.

La idea moderna del museo ha fracasado como ideal regulador y en consecuencia urge su desmantelamiento; el surgimiento de formas y espacios alternativos de dominio público han sido una de las constantes en las prácticas artísticas críticas de la segunda mitad del siglo XX que apuntan precisamente a la producción de objetos no musealizables o no sujetos a una cadena de valor que se sustenta en la exclusividad, unicidad y el culto personal, sino que privilegian lo efímero, lo colectivo, lo acentrado, lo inmaterial.

Si el arte no puede reducirse a una mera mercancía, con todas las consecuencias que esto tiene en los tratados de libre comercio, el museo tampoco es una exclusiva tienda donde los objetos son esterilizados, estetizados y presentados de manera impecable. No cabe ya la manida cadena de distribución del trabajo que asigna a cada individuo un función y disgrega la capacidad creativa sometiéndola a escalas académicas para descalificar a los que no se sometan a sus ciclos; se trata de colocar en estado suspendido, al menos en cuanto a experiencia estética compete, la diferencia entre productor y consumidor, entre artista y persona común, para que se reapropie integralmente de su derecho a experimentar como sujeto que conoce, que se reabsorba en una nueva plataforma como *prosumidor*. Todo sujeto es capaz de establecer relaciones simbólicas, en otras palabras es capaz de hacer arte; por tanto, aun cuando se parte de un plano individual su destino es colectivo y la construcción de esos significados implica una cadena simbólica que está inmersa en la comunidad.

El significado es el contenido semántico condicionado por su contexto de cualquier tipo de signo, dice Regis Debray.

El museo en la contemporaneidad está llamado a generar estrategias alternativas en la esfera pública que le posibiliten la articulación de discursos autónomos no mediados, donde circule el conocimiento artístico en un rango expandido; estas alternativas incluyen dispositivos independientes del conocimiento artístico que le permitirán estructurar modos de exposición y distribución social del conocimiento artístico en dominios cada vez más amplios.

Al reestructurar sus dispositivos de recepción pública, el museo tendrá una mayor pertinencia, un mayor significado, ya que no se sustentará más en una visión unívoca sino en la multiplicidad de visiones y propiciará múltiples lecturas en un ambiente de aprendizaje no jerarquizado. Esta dinámica lo impulsa a involucrarse en otros niveles y en otros canales para actuar como dispositivo multimedial de comunicación social, y dejar así la limitación moderna de contenedor, de emisor de los discursos lineales como repertorizador de inventarios y promotor de la exclusión de significados sociales.

Un sistema desterritorializado que multiplicará exponencialmente los imaginarios colectivos en escenas de encuentro comunitario activadas en el dominio de lo público, donde los sujetos activos se reconocerán en su diferencia, discutirán sus voluntades, se reunirán para multiplicar su conocimiento simbólico y generarán emergencias no estabilizadoras con los dispositivos y sistemas de circulación derivados de las nuevas tecnologías que ya están *ad portas* y que muy previsiblemente rebasen los requerimientos de infraestructura de los espacios museales como hoy los concebimos.

En esta perspectiva, las profundas transformaciones que se están sucediendo en nuestras sociedades contemporáneas nos impelen a acciones para que las prácticas de comunicación visual no se resuelvan por medio de la absorción que caracteriza la industria del entretenimiento, que cumple un ciclo mediático soportado por la mala publicidad que se comunica solo a sí misma, sino como plataforma de comunicación directa que construya nuevas formas de comunidad efectiva en diálogo, reflexión, participación y acción en un dominio público sin neutralización.

La responsabilidad política pasa por el museo, y como sujetos políticos, habitantes de la *polis* o sea de la diversidad, de la multiplicidad, de la diferencia, debemos tener la capacidad de concebir procesos de trasformación tanto en entorno privado como público, con objetivos éticos, sociales y políticos asumidos de forma libre, voluntaria y racional; ya que todo proceso de construcción del yo en la contemporaneidad pasa necesariamente por el reconocimiento de su ubicación en lo público, esta tensión entre ambas esferas es la que la alimenta de complejidad la realización de un proyecto de comunicación visual ampliado.

Lo museal y lo fraternal

Al hablar de lo político también encontramos dos corrientes de pensamiento en conflicto sobre los objetivos, por un lado, de libertad, y por otro lado, de justicia o igualdad; de hecho muchos pensadores lo asumen priorizando una idea sobre la otra. Del lado del neoliberalismo se hace un énfasis en la libertad, aplicada al ámbito de las relaciones económicas y en el pluralismo de las visiones del mundo, pero no cabe la idea de justicia o bien común que queda reducida a lo procedimental o sea a la moderación del conflicto de intereses.

Por su parte, los pensadores comunitaristas tienen una concepción del yo intrínsecamente relacionada con su posición dentro de la comunidad donde comparte sus hábitos de comportamiento regulados por sus creencias, relatos y experiencia, resultado de una elección, de una opción de vida que multiplica los escenarios de diálogo público y genera una producción activista de lo público como dominio políticamente activo.

Cabe entonces pensar que hoy más que nunca el engranaje no resuelto entre lo público y lo privado y por ende entre los ideales de justicia y libertad reside precisamente en la necesidad de dar sentido a las diversas formas de fraternidad.

Idea esta, la de fraternidad, que sin lugar a dudas concierne de modo muy profundo y específico a la esfera de la experiencia estética, ya que es ella el repositorio del contenido mismo del sentimiento de gregariedad que caracteriza a las comunidades humanas.

En última instancia, es la belleza o la disposición armónica el argumento máximo de reconocimiento de hermandad de la especie humana, que se basa en el reconocimiento de una semejanza estructural con otros sujetos, en una experiencia dinámica sobre la sensación de placer estético para generar un acuerdo unánime. Claro que este ideal de universalidad hermanada por el juicio de gusto es un sueño roto por los factores de todos conocidos derivados de la hegemonía cultural, el ordenamiento social y la supremacía económica.

¿Cómo podemos restaurar y propiciar el efecto de hermandad? ¿Desde dónde podemos crear estos enlaces para que la experiencia de fraternidad, de comunidad, sea una realidad cada vez mas ampliada? ¿Son los museos los espacios llamados a cumplir esta función social?

Estas son apenas algunas de las preguntas que debemos hacernos. Pero, sobre todo ¿qué responsabilidad nos cabe a cada uno de nosotros como artífices en la construcción de este mundo postmedial y emergente?

El papel de los museos hoy: análisis de algunas reflexiones de Boris Groys[1]

María Cecilia Arias y Conrado Uribe***

Boris Groys

Nacido en Berlín Oriental en 1947, Boris Groys estudió filosofía y matemáticas en la Universidad de Leningrado desde 1965 hasta 1971. Entre 1971 y 1976, Groys trabajó como asistente de investigación en varios institutos de Leningrado y, entre 1976 y 1981, fue empleado por el Instituto de Lingüística Aplicada y Estructural en la Universidad de Moscú.

En 1981 Groys emigró desde la antigua Unión Soviética y retornó a Alemania. Entre 1982 y 1985 obtuvo varias becas en Alemania, y particularmente en Colonia trabajó como autor independiente hasta 1987. Groys enseñó como Profesor Invitado en la Universidad de Pensilvania en los Estados Unidos durante 1988 y en la Universidad del Sur de California en 1991. Obtuvo su doctorado en filosofía en la Universidad de Münster (Alemania) en 1992. Desde 1994 Groys ha sido profesor de Filosofía y de la Teoría de los medios en la Academia para el Diseño (Hochschule fuer Gestaltung) en Karlsruhe, Alemania. Desde 2001 Groys también trabaja como Vice-decano en la academia de Bellas Artes de Viena, la cual ha recibido, desde entonces, el estatus de Universidad. También es miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA). Junto a su actividad como ensayista, crítico de arte y comisario de exposiciones, Boris Groys ha trabajado también como artista, realizando trabajos colaborativos con personajes como Ilja

1. El presente trabajo surgió de algunas de las inquietudes encontradas en el Grupo de Investigación *Estéticas de lo Contemporáneo en el Arte Colombiano*, adscrito al Grupo de Investigación de Teoría e Historia del Arte en Colombia, coordinado por la Facultad de Artes y el Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia.

* Estudiante, Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquia.

** Estudiante, Maestría de Historia del Arte, Universidad de Antioquia. Curador Museo de Antioquia.

Kabakov: suyos son los ensayos fílmicos e instalaciones como *El Show del Juicio Artístico* (2001) o *Delicias Iconoclastas* (2002).

Sus libros se publican desde 1988. La mayoría de sus textos se encuentran en alemán o en inglés. En 2005 su texto *Sobre lo nuevo-ensayo de una economía cultural* fue publicado en español por la editorial Pre-textos.

***

La presente comunicación intentará abordar dos problemas fundamentales en el trabajo de Boris Groys. En primer lugar, la pregunta y posibilidad de lo nuevo en el arte hoy, así como el aporte que pueden desempeñar los museos en este sentido. En segundo término, se intentará observar el lugar de los museos en el presente, cuando el posicionamiento de los *mass media* en la sociedad contemporánea les genera unos nuevos contextos que problematizan el modo en que tradicionalmente aquellos han sido concebidos.

¿Podemos hoy considerar lo nuevo en el arte?

¿Quién y qué es lo suficientemente nuevo, si la novedad es aún posible, como para representar a nuestro propio tiempo? ¿Acaso artistas como Fischli & Weiss o Mike Bidlo? La inserción del video arte, la fotografía y las prácticas del *ready-made*, ¿dan cuenta hoy de lo nuevo? ¿Acaso la postura del museo tradicional vista como un espacio que alberga creaciones magníficas y geniales hoy deba revisarse? ¿Acaso es necesario que, hoy, para que una obra de arte haga parte de las colecciones de un museo deba ser totalmente distinguible de la realidad?

En las últimas décadas, el discurso sobre la imposibilidad de lo nuevo en el arte ha sido especialmente difundido e influyente. Su característica más interesante es un cierto sentimiento de felicidad, de excitación positiva acerca de este supuesto fin de lo nuevo –una cierta satisfacción interna que este discurso produce obviamente en el medio cultural contemporáneo. En efecto, la tristeza posmoderna inicial por el fin de la historia ha desaparecido. Ahora parecemos contentos por la pérdida de la historia, la idea de progreso y el futuro utópico –todas las cosas que tradicionalmente están conectadas con el fenómeno de lo nuevo. Liberarse de la obligación de ser históricamente nuevo parece que es una gran victoria de la vida frente a las narrativas históricas que antiguamente predominaban y que tendían a subyugar, ideologizar y formalizar la realidad. Experimentamos la historia del arte, ante todo, tal y como está representada en los museos; por tanto, el arte experimenta la liberación de lo nuevo, entendida como la liberación de la historia del arte –y, en cuanto a eso, de la historia como tal–, en primer lugar, como una oportunidad para escaparse del museo. Escaparse del museo significa convertirse en algo popular, vivo y presente fuera del círculo cerrado del establecido mundo del arte, fuera de las paredes del museo. Por esta razón, la enorme ilusión causada por el fin de lo nuevo en el arte está unida, en primer lugar, a esta nueva promesa de incorporar el arte en la vida –más allá de las construcciones y consideraciones históricas, más allá de la oposición entre lo antiguo y lo nuevo[2].

La modernidad se caracterizó por instaurar una tradición definida por la necesidad de golpear la historia. En ella, eran los museos, bibliotecas y archivos algunos de sus mejores representantes. Las representaciones por ellos instauradas se atacaron en nombre de una supuesta *vida verdadera*. El museo en particular es descrito por muchos de los artistas modernos y los grupos a los que se adscribieron (futurismo, constructivismo) como los cementerios del arte, instituciones en los que los conservadores no serían nada distinto a sus sepultureros. Una tradición semejante, consideró la muerte del museo y de la historia del arte legitimada por este, como la única posibilidad para la resurrección del verdadero arte, de un arte vivo. *Si el museo muere, es la misma muerte la que muere.*

Sin embargo, lo que se intentará demostrar, siguiendo las tesis de Groys, es que son precisamente las lógicas internas de los museos y sus colecciones las que obligan a los artistas a introducirse en *la realidad, en la* vida, para, de esta manera, hacer que el arte parezca vivo. Y es, de este modo, como estar vivo e insertarse en la realidad no es ni más ni menos que ser nuevo.

2. B. Groys, *Sobre lo nuevo*, p. 6. En www.uoc.edu/artnodes/esp/art/groys1002/groys1002.pdf

***

El Museo es fundamental, su existencia es primordial en el acontecer artístico. En buena medida, el arte es arte gracias a los museos. Si ellos no existieran, las propuestas artísticas modernas no hubieran podido haber acontecido; no habría incluso posibilidad de conectarse con la realidad exterior. El museo es el reflejo de lo que está aconteciendo en el aquí y ahora, da cuenta de una época, de un tiempo, de un espacio, del pensamiento del hombre en un momento determinado. Las obras que alberga son, necesariamente, la identidad de unos hombres insertos en un contexto particular.

Las culturas que no tienen museos son culturas frías, culturas que invierten sus energías en tratar de preservar una tradición que no tiene cómo ser conservada; estas intentan mantener su identidad cultural intacta mediante una reproducción constante del pasado, ya que sienten la amenaza del olvido, la pérdida de su propia memoria histórica.

Los museos encuentran hoy tanto la posibilidad de conservar un patrimonio y una memoria culturales desde los lenguajes y perspectivas contemporáneas, como el deber de poder escenificar unos objetos y unas realidades que, de otro modo, no se podrían diferenciar de las realidades ordinarias. El museo, visto de esta manera, se presenta hoy como *memento mori* y *mise en scene*; es decir, ideas que antes mutuamente eran excluyentes, hoy resultan conciliables.

Es fundamental a su vez valorar las recreaciones y escenificaciones que se proponen desde los museos en el presente, es decir el museo como escenario. De hecho, esa es la única forma en la que el museo y su *puesta en escena* pueden destacar unas obras de arte que, en apariencia, no se pueden reconocer ni diferenciar de los objetos ordinarios de la vida cotidiana. «Cuando la obra de arte parece una 'cosa normal' es cuando requiere de la contextualización y la protección del museo», lo que determina una relación complementaria entre la realidad y los museos. «El museo no es secundario a la historia 'real'. Lo contrario es verdad: la 'realidad' misma es secundaria en relación al museo (...). Lo 'real' puede ser definido solo en comparación con la colección del museo»[3]. Los cambios en las colecciones de los museos están sujetos a determinar cambios en la percepción de la propia realidad, que en este contexto pueden definirse como las cosas que aún

3. *Ibid.*, p. 2.

no han sido coleccionadas, lo que determina que la historia no es un proceso autónomo que se experimenta fuera de las paredes del museo. «Nuestra imagen de la realidad depende de nuestro conocimiento del museo»[4].

El museo da cuenta de la realidad desde un espacio no-real que sirve para entender el espacio de la realidad. Es un entorno finito que alberga –en el que están insertas– las obras de arte, que invita a la comprensión de lo infinito, es decir, de lo que está por fuera del museo, de la realidad. La infinitud de la realidad se comprende en la finitud de la no realidad museográfica. Las obras de arte que se presentan dentro de ese espacio finito, son una muestra de lo que acontece fuera de los límites espaciales del museo. «Las nuevas obras de arte funcionan en el museo como ventanas simbólicas que ofrecen vistas del exterior infinito»[5].

En la realidad los elementos necesitan tener una dosis de espectacularidad para sobresalir y subsistir. El museo por su parte, hoy, debe proponerse así mismo como un todo extraordinario y espectacular para garantizar su permanencia, y la única manera de hacer de lo ordinario algo nuevo es por medio de la extraordinariedad de una puesta en escena particular que él mismo le aporta. El museo contribuye a garantizar la existencia y la permanencia de los objetos ordinarios, por medio de estrategias que apelan a lo extraordinario. Si no es posible reconocer lo nuevo, porque precisamente esto es indistinguible de lo igual, de lo mismo, entonces la única manera de que esto suceda es gracias a la creatividad de las diversas estrategias (museográficas) de las que el museo hace uso.

Esta tesis recuerda el debate y la relación entre el arte y la vida: ¿es el arte el que se parece a la vida o viceversa?, ¿cuál afecta a cuál?, ¿cuál determina a cuál? Las relaciones entre uno y otro se dan de manera circular y cíclica, en donde ambas realidades parecen determinarse mutuamente, contribuyendo así a enriquecer el modo en el que percibimos tanto la una como la otra. El museo y la realidad se encuentran en este mismo tipo de dinámica constante en el acontecer temporal.

El momento actual y los nuevos contextos en los que, necesariamente, se inscribe el museo, exigen un análisis y una interpretación de las piezas que excedan exclusivamente la forma, el texto, lo inte-

4. *Ibid.*
5. *Ibid.*, p. 6.

rior e íntimo de ese objeto artístico. El arte hoy ha dejado ese estado de ensimismamiento que alcanzó su clímax con las vanguardias abstractas modernas y la idea de un arte autónomo, preocupado por sí mismo, auto-consciente. El arte hoy ha excedido la idea de la autonomía, se ha contaminado, ha abandonado su pretensión de pureza, para volver a conectarse con su entorno, con la vida, con la realidad, con unas búsquedas que no se inscriben exclusivamente en los terrenos del arte. Las obras de arte entonces hoy no solo nos suscitan el «placer del ojo», sino el placer de lo insólito, de lo inscrito dentro de su propia naturaleza y que nosotros tenemos la necesidad de revelar. Hoy las obras de arte suscitan el placer del concepto. El placer de conocerlas por su significado y no por su forma.

¿Es posible hablar ahora de una *des-autonomía* o *no-autonomía* del arte? ¿Es posible hablar de la novedad artística? O ¿se puede hablar de un nuevo estadio de los museos en el que se ha pasado de una misión de la institución museo determinada por la conservación y la preservación –del museo catedral y mausoleo– a un museo-teatro en donde lo más importante es la escenificación de unos objetos y elementos que, de ordinario, podrían pasar desapercibidos? ¿Un museo que ofrece toda una serie de espectáculos a la manera de parque de diversiones o feria de atractivos exuberantes? Lo nuevo en arte es considerado en términos de una obra que no debiera repetir las formas del arte antiguo y tradicional que ya se encuentra museografiado.

Hoy para que una obra de arte sea realmente nueva no debe repetir las viejas diferencias entre los objetos de arte y las cosas ordinarias, ya que de esta forma solo es posible crear obras de arte diferentes, no obras de arte nuevas.

> La obra de arte nueva parece realmente nueva y viva solo si se parece, en cierto sentido, a las demás cosas ordinarias y profanas o a cualquier otro producto ordinario de la cultura popular. Solo en este caso la obra de arte nueva podrá funcionar como un significador para el mundo fuera de las paredes de los museos. Lo nuevo puede experimentarse como tal solo si produce un efecto de una infinidad más allá de los límites –si abre una vista infinita de la realidad fuera de los museos[6].

El lugar en el que acontece la novedad, de acuerdo con Groys, en el momento contemporáneo, no es el del tiempo, sino el del espacio. Tal vez sean necesarias las barreras del museo, precisamente para separar un entorno del otro: el de la finitud del de la infinitud, el del museo (la no-realidad) del de la cotidianidad (la realidad). La novedad no se puede concebir bajo los parámetros lineales de una historia que proponía lo nuevo como cambios temporales, diferencias aparentes que se suceden en el tiempo, sino en el espacio, en la contextualización de unos objetos indiferenciables dentro de unos espacios de escenificación que los convierten, en esa medida, en novedad. Lo nuevo es lo real presente y vivo. Para ser presente, el arte tiene que parecer, también, presente. La necesidad del museo por parecer vivo y su constante apertura a la relectura del presente, le posibilita producir diferencias conceptuales dentro de su espacio «no real», es decir generar la posibilidad de lo nuevo.

6. *Ibíd.*, p. 5.

Lo real puede ser definido solo en comparación con la colección del museo y sus procesos no se pueden comprender sino bajo los parámetros dictados por su propio tiempo. Lo que supone una necesidad de existencia mutua; es decir, el museo necesita de la creación del hombre para poder insertarla en sus colecciones; y el artista necesita de los museos para que sus obras sean conservadas, reconocidas y a su vez se conviertan en un icono en el tiempo. Si se sucede un cambio en las exposiciones del museo, simultáneamente se produce un cambio en la asimilación de la realidad. Lo que significa y confirma la necesidad del museo de ir al paso de lo que acontece en su tiempo. Consecuentemente, las lógicas internas de coleccionismo en los museos obliga a los artistas –quienes no han podido desprenderse, según Groys, de la pretensión por lo nuevo– a introducirse en la realidad, es decir, en la vida, y hacer que el arte parezca como si estuviera vivo, lo que significa ser nuevo.

El museo contemporáneo proclama su nuevo Evangelio no para las obras geniales exclusivas y *auráticas*, sino más bien para aquellas que son insignificantes, triviales y cotidianas, que de no ser así desaparecerían en la realidad fuera de las paredes del museo. ¡Lo nuevo es posible porque aún el museo existe! El museo instaura el lugar del *no debe ser* para el arte contemporáneo posibilitando de esa manera la aparición de lo nuevo, es decir, muestra en un sentido actual lo que ya no debe ser.

> La producción de lo nuevo es la exigencia a la que todo el mundo debe someterse para encontrar en la cultura el reconocimiento al que aspira: en caso contrario, no tiene ningún sentido ocuparse de los asuntos de la cultura [...] lo nuevo es insoslayable, inevitable, irrenunciable. No hay ningún camino que nos saque de lo nuevo, porque, si lo hubiera, será un camino nuevo.

No hay posibilidad alguna de romper las reglas de lo nuevo, porque esa ruptura es precisamente lo que esas reglas exigen. Y en este sentido, la exigencia de innovación es, si se quiere, la única realidad que resulta expresada en la cultura[7].

Hoy la novedad dentro de los museos, se encuentra en la reinterpretación de las «cosas ordinarias» que hacen parte de la cotidianidad y están dentro de sus espacios, dotadas de significados, los cuales corresponden a las lecturas de la sociedad que las contiene. «Este desplazamiento, es decir el de las cosas ordinarias al espacio del museo, produce repetidas veces el efecto de lo nuevo y lo abierto, la infinidad, usando significadores que parecen diferentes respecto al pasado museografiado e idénticos a las meras cosas, a las imágenes culturales populares que circulan en el espacio exterior»[8]. Lo novedoso entonces se da en términos de la más edificante conceptualización. La subsistencia de los museos hoy por hoy depende del tipo de una renovación cada vez más compleja, espectacular o distinta que se crea alrededor de las obras expuestas.

¿Cuál es la diferencia entonces, a la luz de esta concepción de lo nuevo, entre el arte moderno y el contemporáneo? El arte moderno observaba un tabú, precisamente el de no repetir lo mismo, lo antiguo, porque estaba permanentemente expuesto. La innovación consistía en poner una nueva forma, una nueva cosa dentro de ese contexto estable. En nuestro tiempo, el contexto se ve como algo cambiante e inestable. Por tanto, la estrategia del arte contemporáneo consiste en la creación de un contexto específico que pueda hacer que una determinada forma o cosa parezca otra, nueva e interesante –aunque esta forma ya haya sido coleccionada anteriormente. El arte tradicional (moderno) trabajaba en el nivel de la forma.

El arte contemporáneo trabaja en el nivel del contexto, del marco, del ambiente, o de una nueva interpretación teórica. Pero el objetivo es el mismo: crear un contraste entre la forma y el ambiente histórico, hacer que la forma parezca otra y nueva. El modernista es un contexto idealizado del museo universal, donde la innovación consistía en poner una nueva forma dentro de un contexto estable. Nuestro tiempo en cambio, se mueve en un contexto cambiante e inestable, y la estrategia es igual a la de un contexto específico que pueda hacer

7. B. Groys, *Sobre lo Nuevo. Ensayo de una economía cultural*, Pretextos, 2005.
8. B. Groys, *The museum in the age of mass media*. En www.cimam.org/arxius/recursos/Berlin_paper_Groys.pdf

que una determinada forma pueda ser nueva e interesante, aunque esta forma ya haya sido coleccionada con anterioridad[9].

Incluso si esa forma ya ha sido coleccionada con anterioridad y se resignifica en nuevos contextos, es posible su comprensión en términos de una novedad.

Las obras de arte viven y mantienen su forma original durante más tiempo en el museo que los objetos ordinarios en la «realidad». Esta es la razón por la que una cosa ordinaria parece más «viva» y más «real» en el museo que en la misma realidad. Del mismo modo, en el museo a los objetos ordinarios se les promete la diferencia de la que no gozan en la realidad. Esta promesa es más válida y creíble cuanto menos «merecen» estos objetos esta promesa, es decir, cuanto menos espectaculares y extraordinarios sean. La diferencia entre el museo y la realidad radica en las estrategias necesarias para que un elemento se destaque en un ámbito u otro. Mientras que en la segunda se necesitan las cualidades de lo extraordinario para sobresalir, en el museo, por el contrario, es lo ordinario lo que se separa mediante los recursos de teatralización propios de las exhibiciones. «La vida –al decir de Groys– actualmente parece viva solo si la vemos desde la perspectiva del archivo histórico, museo o biblioteca»[10].

El museo de hoy se ha apropiado de los desafíos de las primeras vanguardias, los cuales estaban en contra de las normas sociales instituidas por él, haciéndolas para sí hasta el punto de convertirlas en estrategias de exhibición. El museo hoy se ha nutrido de las propuestas de la vanguardia, por esta razón se puede considerar como un museo renovado por efecto de los retos propuestos por las mismas.

¿Cuál es el lugar de los museos hoy, en una sociedad dominada y determinada por los *mass media*?

En nuestra propia era, los medios masivos de comunicación son los que dictan las normas estéticas, habiendo destronado al museo de su papel social crucial. El público general ahora obtiene su noción de arte de la publicidad, mtv, los videos, los video-juegos y los éxitos de taquilla estadounidenses. Si esta noción de arte es buena o mala es

9. *Ibíd.*, p. 11.
10. *Ibíd.*, p. 6.

una pregunta sin importancia: es lo que es. Todo lo que importa es que en el contexto de la contemporaneidad los gustos generados por los medios masivos llaman así a abandonar y desmantelar el museo en tanto que institución generadora del gusto, ya que ha tomado un significado completamente diferente al de aquel que vociferaba durante la era de la vanguardia.

Hoy existe un desplazamiento de los museos por parte de los medios masivos de comunicación, los cuales, a su vez, sienten un encanto particular por lo incomprensible de las teatralizaciones realizadas por medio de los dispositivos de exhibición. Y son precisamente esos «misterios ocultos» los que posibilitan el surgimiento del espacio de lo espectacular. En cambio desprecian las formulaciones teóricas, críticas y curatoriales, es decir, los discursos legitimadores, que se proponen como justificaciones conceptuales de las exposiciones realizadas en los museos. «Cada instancia de razonamiento teórico o crítico es tratado como un acto de secularización cuestionable que busca desprender al museo de su aura enigmática y por tanto así parece restarle definitivamente su atractivo»[11].

Lo anterior resulta, en última instancia, una paradoja: los discursos legitimadores, en apariencia, pretenden develar las razones por las que se realiza una determinada exhibición, la apuesta teórica subyacente sin embargo, resulta evidente que, en muchos casos, hace que el público se encuentre desconcertado y alejado por la opacidad de los mismos.

La pregunta que se puede formular sería ¿por qué seguimos necesitando de instituciones y funcionarios que medien e intercedan respecto a la definición de lo que es arte y particularmente lo que es buen arte? La cuestión apunta a reflexionar el por qué los museos hoy, ante el desplazamiento de su función institucionalizadora del arte por parte de los *mass media*, siguen siendo tan atractivos para el público masivo e incluso para los medios.

El museo hoy se propone a sí mismo en tanto que sistema, es decir un todo estructurado, extraordinario y en esa medida espectacular, que encuentra de ese modo la manera de hacerse visible ante los medios de comunicación. Para Groys, hoy en día los medios han cesado de celebrar al artista individual como genio[12], en su lugar nosotros

11. *Ibíd.*, p. 2.
12. *Ibíd.*

ahora somos testigos de cómo el sistema entero de los museos es *per se* apreciado como un genio, como un lugar en donde la arbitrariedad y las decisiones incomprensibles son tomadas al respecto de lo que constituye el arte y lo que no, al respecto de lo que es categorizado como arte bueno y no bueno.

Identificando los *mass media* como aquellos que instauran el gusto hoy, ¿se puede realmente extraer de ellos lo que es específicamente contemporáneo para el presente?

> La respuesta es no. El mercado global de los medios adolece de una memoria histórica, la cual le permitiría comparar el pasado con el presente y, de ese modo, determinar lo que es realmente nuevo y genuinamente contemporáneo. El espectro de los productos viejos en el mercado mediático está constantemente siendo reemplazado por mercancía nueva, eliminando la posibilidad de comparar lo que está en oferta hoy con lo que solía estar disponible. Como resultado, el comentario de los medios no puede sino estar en torno de la moda [...]. Mientras que el observador no cuente con nada distinto de los medios como un punto de referencia, él simplemente adolece de cualquier contexto comparativo que le pudiera permitir distinguir, efectivamente, entre lo viejo y lo nuevo, entre lo mismo y lo diferente. Es el museo el que le da al observador la oportunidad de diferenciar entre lo viejo y lo nuevo, y de desafiar críticamente con sus propios ojos lo que los medios insisten en proponer como novedoso, actualizado e irruptor. Porque los museos son los lugares en los que se construye la memoria histórica [...]. A este respecto funcionan como lugares en los que sucede la comparación histórica sistemática que nos capacita a nosotros para distinguir lo que es realmente diferente, nuevo y contemporáneo[13].

Lo contemporáneo es pues, distinto del hoy, entendido este último como el presente. El presente así tiene la opción de ofrecernos propuestas artísticas que pueden ser o no contemporáneas. Lo contemporáneo no resultaría siendo sinónimo del presente, y no todo lo que se produce en el presente sería, en consecuencia, contemporáneo. Lo contemporáneo debemos buscarlo o emparentarlo con la idea de lo nuevo, de lo diferente más allá de lo diferente, cuando no son las diferencias formales las que nos capacitan a ver, reconocer, identificar, recordar lo distinto, sino cuando se produce la instauración de un nuevo contexto, de un nuevo espacio en el que un uso inédito es propuesto para tal o cual objeto.

Lo que pretende Groys es distinguir e identificar los lugares y roles tanto de los medios de comunicación como de los museos hoy. Si estos

13. *Ibíd.*, p. 3.

últimos ya no suelen ser los lugares que definen el gusto social imperante, siendo los medios los que ahora asumen esta función, sí son los museos los lugares en los que se alberga la posibilidad de levantar una memoria histórica desde el propio presente. Los medios adolecen de esa memoria histórica que les posibilitaría comparar el pasado y el presente, situación que sí se logra por efecto de los museos. Son estos los escenarios que permiten formar y construir ideas de diversas realidades inscritas en un presente y pasado. Son los objetos guardados y conservados en el museo los medios mediante los cuales se construyen esas distintas realidades.

Los museos de hoy son máquinas diseñadas no únicamente para coleccionar, sino también para generar el presente a través de la comparación entre lo viejo y lo nuevo, entre lo idéntico y lo diferente. No hay bases para justificar la noción de que el proceso de creación artística ocurre primero en los medios antes de ser subsecuentemente representado en el museo. En cambio solo reconocemos algo como actualizado, verdaderamente arte contemporáneo, una vez que tomamos conciencia de que esto aún tiene que ser coleccionado o representado en el museo. El museo, se propone entonces, como el referente para pensar lo que es o no contemporáneo. Más que pensar la realidad en un primer lugar, con su representación museal siguiendo en un segundo lugar, es la colección de los museos la que nos dice lo que aquí y ahora puede ser considerado real. En otras palabras, el museo de arte contemporáneo es en última instancia un productor de arte contemporáneo en la medida en que establece lo que aún no ha sido coleccionado y en esa medida implica lo que debe ser contemporáneo.

El museo y el público ante la desdefinición del arte

*Elena Oliveras**

El objetivo de esta ponencia es presentar algunos materiales para la reflexión y la discusión sobre el museo de arte contemporáneo en términos de la desdefinición del arte y del nuevo espectador. Antes que una teoría cerrada es una suerte de *work in progress* que atiende a la rápida transformación del flujo cultural en la situación presente.

Partiremos de la definición de «público de arte», diferente de los «mirones» y de los «paseantes», para pasar a considerar las paradojas del museo de arte contemporáneo (MAC), sus funciones –comunicar o problematizar– y sus diferentes espacios –internos y extramuseísticos–. Finalmente, la pregunta a la que intentaremos acercar una respuesta estará referida a la función del museo en un tiempo *anestésico*, de crisis de la percepción.

Público de arte / mirones / paseantes

Antes de ver qué es publico de arte, debemos considerar la noción de arte. Si bien la obra de arte se completa con cada lectura del espectador, su estatuto ontológico no es fruto de una decisión individual sino de la *institución arte*, según la teoría no inmanentista de Dickie[1]. Para que algo sea arte es preciso que ingrese en el 'mundo del arte' y, entre los distintos sistemas que conforman ese 'mundo' se encuentra el museo. Su función es conectar a los dos extremos del 'mundo del arte': artista y público, siendo que él pertenece –como las revistas de arte y los programas culturales mediáticos– al sistema de distribución del arte.

Si nos detenemos en la función del MAC, observaremos que no solo distribuye o da a conocer. No solo comunica sino también problematiza. En este sentido, el VI Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte se hace eco de una afirmación de Arthur Danto: El

---

*

1. G. Dickie. *The Art Circle*, New York, Haven Pubnlications, 1984.

museo es «causa, efecto y encarnación de las actitudes y prácticas que definen el momento poshistórico del arte»[2]. Si en tanto distribuidor y comunicador, el MAC acerca al público, en tanto 'causa', 'efecto' y 'encarnación' de prácticas poshistóricas que desdefinen el arte, puede alejarlo. Sucede que el público no siempre está preparado para responder a los múltiples interrogantes que plantean algunas obras. Así se sienten perturbado, desestabilizado y hasta irritado.

En el museo se dan citas varios 'ojos', para tomar la sinecdótica expresión de Guido Ballo. Están el 'ojo común', el 'ojo snob', el 'ojo absolutista' y el 'ojo crítico'[3]. Corresponde este al espectador formado, el que puede hacer uso de teorías para entender el «estado conceptual del arte» (Genette), o mejor, hoy diríamos, el «estado filosófico del arte». Remito al título de un texto de Danto, *Philosophizing Art*, que alude tanto al filosofar sobre el arte como al «arte que filosofa».

Este filosofar del arte contribuye a la gran paradoja de la recepción estética: cada vez son más los que se acercan al museo y cada vez es menor la proporción, en ese conjunto, de los que pueden recibir el nombre de «público de arte». Cada vez son más los paseantes y los mirones que concurren museos y megaeventos como las ferias de arte, rebajándolos a lugar para el encuentro social con amigos en un ambiente *especial* donde hasta pueden contagiarse de cultura.

El turista cultural forma parte del gran público de arte que no es «público de arte». Responde al 'ojo común' que frente al arte desdefinido concluye: «eso lo hace cualquiera», «eso lo hace mi hijo», «el arte hoy es un chiste», «en arte todo vale».

Para ser público de arte, como viera Dickie, hace falta al menos un requisito: que el que observa tenga conciencia de que eso que se le enfrenta es una obra de arte. A este requisito básico se agregarán luego otras competencias individuales, un mayor grado de formación y de información para lograr una más correcta apreciación de los contenidos más profundos de la obra.

Metafóricamente Abraham Moles[4] define al turista cultural como un «insecto feliz». Nos dice que el placer solitario del individuo que

2. A. Danto, *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 28. Véase E. Oliveras, *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires, Ariel Filosofía / Planeta, 2005, cap. IX.

3. Cf. G. Ballo, *Occhio Critico. Il nuovo sistema per vedere l'arte*, Milano, Longanesi, 1966.

4. A. Moles, «Peut-il encore y avoir des oeuvres d'art?», *Bit International*, Nº 1, Zagreb, 1968.

contemplaba la fuente colmada de belleza, ahora es desplazado por un número excesivamente elevado de turistas que vienen a beber de la fuente. Si son tantos, la fuente «se secará», dice Moles. Danto hablará también de las «multitudes sedientas» ubicando así el problema en el campo de lo cuantitativo que entraña substanciales consecuencias cualitativas: la obra muere en la conciencia de un número excesivamente alto de espectadores.

¿Son los «insectos felices» realmente *felices*, como supone Moles? Lo cierto es que en ellos no queda nada de la paz interior del contemplador. Por el contrario, el turista está sujeto a rígidos programas y horarios prefijados para un mayor 'aprovechamiento' del tiempo. Es el tiempo que trabajosamente necesita *ser llenado* y que nada tiene que ver con el tiempo *pleno de por sí* de quien se hace uno con la obra. El efecto de esta situación, como veremos luego, es *anestésico*.

Como ya observamos, la separación obra-espectador, en el caso del arte contemporáneo, tiene una causa inherente a la misma obra: su *desdefinición*. Hasta principios del siglo XX, con anterioridad a las vanguardias, la obra de arte tenía una definición más o menos clara para el receptor. Independiente de que pudiera o no gustar de ella, la obra mostraba la notación 'obra de arte', había un marco que delimitada la pintura poniendo un punto de separación entre ella y el mundo exterior como había pedestales sobre los que posaban las esculturas distanciándoselas de los objetos cotidianos (algo que al *ready made* niega).

Todo en el arte tradicional señalaba la presencia de un objeto-otro, diferente de las «meras cosas» y de los «útiles» (Heidegger). Pero ¿qué pasa en la mente del espectador cuando una misma cosa (una piedra o un trozo de madera gastada en el piso) o un mismo útil (el *secador de botellas* de Duchamp, los *zapatos con plataforma* de Dalila Puzzovio, las *sillas* de Ricardo Blanco) pasa a ser *también* «obra de arte»? ¿Cómo entender que el mismo objeto que cualquier ama de casa compraba en un bazar, el 'simple' secador de botellas de Duchamp, se vendiera años después a precios inalcanzables en Sotheby's? El espectador siente que lo único evidente del arte es hoy, para decirlo con Adorno, la pérdida de su evidencia.

Dentro del panorama descripto, el museo es, recordando la frase ya citada de Danto: «causa, efecto y encarnación de las actitudes y prácticas que definen el momento poshistórico del arte». El momento «poshistórico del arte» es el de la ausencia de grandes narrativas, como pudieron serlo la de la mímesis o la de la abstracción. El momento «poshistórico del arte», carente de grandes narrativas, es el de la desdefinición del arte.

Desdefinición del arte no es sinónimo de des-institucionalización. Por el contrario, aquélla no hace sino resaltar la importancia de esta, el decisivo rol del museo, la galería, la revista de arte, la crítica de arte, el historiador de arte, el curador, el coleccionista. Todos ellos contribuyen a expandir el campo del arte colocando en determinados objetos extra-artísticos el sello «obra de arte».

Comunicar / problematizar

Siguiendo a Adorno, diremos –aunque mucho nos pese– que el arte no es comunicación. La función del arte autónomo es registrar el presente; él es síntoma de su tiempo, del espíritu del tiempo. Si bien el arte no es comunicación, en algunos momentos de la historia se vuelve más comunicable que en otros, lo que ocurre cuando el arte está «en comunidad», como en la Grecia clásica o en el Medioevo. Hoy el artista no está en comunidad sino busca su comunidad, con todo el pluralismo que corresponde a la situación. No hay belleza a compartir como la hubo en el Renacimiento, ligada a un mundo ordenado, armonioso, centrado en el ser humano. De *La Gioconda* –apunta Ortega y Gasset– se han enamorado muchos espectadores, pero raramente, creemos, de una de mujer de Picasso. Otros eran los tiempos en que con las cosas representadas se podía convivir. Hoy, la fealdad y la violencia representadas en obras, hacen que –aunque pudiéramos comprarlas– no las llevaríamos a nuestras casas. Son obras solo *para el museo*.

En un mundo de sospechas y escepticismo como el nuestro, el arte no puede manifestar, espontáneamente, belleza, orden o certidumbre. ¿Qué conocemos de la historia cuando se la escribe desde Estados Unidos o desde Irak? Sabemos desde hace tiempo, al menos desde Nietzsche, que no hay hechos sino interpretaciones, que no hay historia sino 'narración'. Lo probó uno de los principales representantes de la filosofía analítica de la historia, precisamente Arthur Danto en su *Historia y narración* (1965).

Pasando al plano de la ética ¿qué diferencia lo bueno de lo malo? ¿Qué diferencia lo íntimo de lo público cuando hasta el último bastión de lo privado –la muerte– se exhibe en los cadáveres plastinados del médico / artista alemán Von Hagens?

Volviendo a las narraciones históricas, sabemos que las hubo siempre; solo que antes eran 'grandes narrativas'. En el campo de la política contábamos con las ideologías de izquierda y, en el campo del arte, con la mimesis y luego con la abstracción. Hoy, en tiempos poshistóricos, no existen narrativas maestras sino micronarrativas que ponen en juego todos los estilos –desde la abstracción a la figuración– y todas las técnicas y estrategias de presentación: pintura, escultura, objeto, fotografía, instalación, *net art*. Sujeto a las presiones de los artistas, el MAC no puede sino aceptar las nuevas manifestaciones. Al hacerlo, como señala Danto, resulta «un campo disponible para la reordenación constante»[5].

Si el arte es síntoma del tiempo y si nuestro tiempo es el de la contradicción (a mayor crecimiento tecnológico, mayor involución en crecimiento humano, por ejemplo), ¿cómo pretender que el arte de hoy sea claro, accesible? He aquí un gran problema para el museo. Comunicar, con la idea de que el arte es para (casi) todos, o bien problematizar, dando cabida a las manifestaciones de un arte desdefinido que, además, no puede ser facilitado o explicado en demasía porque de esta forma se lo desnaturalizaría.

He aquí, en síntesis, la segunda gran paradoja que afecta hoy al museo. Por un lado, la contrautopía del presente; por otro, la utopía del «gran museo», ligada a la necesidad de cultura de los pueblos. La encarna Adam Verver, el protagonista de la novela *La copa dorada* (1904) de Henry James. El opulento coleccionista deseaba devolver, con la construcción de un gran museo, todo lo que la comunidad le había dado. La utopía de poner a la comunidad en contacto con el saber y con la belleza subyace, como observa Danto, en la construcción de los grandes museos, como el Museo Metropolitano de Nueva York o el Museo de Brooklyn.

Si bien el arte no es comunicación, como lugar de exhibición *pública*, el MAC debe atender necesariamente al viejo ideal de la comunicación. Pero también debe aceptar, al atender a la *realidad* del arte contemporáneo, que se frustrarán las expectativas de una comunicación inmediata. Lo expresa claramente Jacques Rancière cuando dice:

> Las discusiones entabladas sobre el concepto del nuevo MOMA indicaban la necesidad y la dificultad de conjugar dos funciones museísticas. El museo del futuro debe responder a imperativos de integración, de reconocimiento de las capacidades de todos. Y debe al mismo tiempo sorprender las expectativas de quienes lo visitan y contribuir con el choque de la experiencia a formar un *sensorium* diferente[6].

5. A. Danto, *Después del fin del arte*, op. cit., p. 28.
6. J. Rancière, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museo de arte contemporáneo de Barcelona (MACBA), 2005, p. 78.

No solo el problema está en dar cabida a las manifestaciones del arte de avanzada porque en la medida en que los objetos de tiempos remotos (máscaras africanas, utensilios de uso doméstico, crucifijos) salen de los museos de antropología para pasar a los museos de arte, también el museo deberá dar una cierta 'explicación' sobre el cambio de estatuto. La explicación no es simple y no siempre se pueden develar todas las motivaciones, como la necesidad de cumplir, por parte de los gobiernos, con lo políticamente correcto, llevando la marginalidad al centro. Tampoco es sencillo transmitir la necesidad que sintieron artistas como Matisse y Picasso de ubicar a las máscaras africanas como 'arte' y reconocer que la fuente del arte puede estar en otras culturas muy diferentes de la nuestra.

Dentro / fuera

Siendo dirigido por Jorge Glusberg, el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires puso en práctica una estrategia de acercamiento del espectador. Colocó parlantes fuera del edificio que atraían la atención, como también lo hacían las banderas verticales que, en gran formato, anunciaban lo que ocurría adentro. Se trataba de crear un espacio intermedio, un inter-regno, un eslabón de conexión entre el mundo del arte y el mundo de la vida cotidiana.

La transparente arquitectura del Pompidou intenta asimismo la utopía de poner en comunicación las prácticas del *roller skater*, del artesano o del mimo con las grandes manifestaciones del arte contemporáneo. Pero la anhelada integración no supera demasiado la escasa integración de las tiendas de *souvenirs* con objetos de diseño que imitan desde el misticismo de la abstracción a la fantasía surrealista. Se trata más una parodia de unión con el exterior que de una inserción auténtica, real, en la vida cotidiana.

Las estrategias expansivas de los directores de MAC coinciden con la de los artistas quienes también sienten la necesidad de trabajar fuera de él. Recordemos el caso de Gabriel Orozco a quien le fuera ofrecido un espacio dentro del MOMA y él prefirió utilizar solo las ventanas que daban al exterior para que pudiera verse el frente ladrillero de un edificio que enfrenta a los jardines del museo. Ese frente resaltaba con la intervención de los propietarios que, a pedido de Orozco, podían colocar naranjas en las ventanas. *Home Run*, título de la obra, ponía el acento en la relación dentro / fuera. La visión

desde dentro del museo focalizaba el afuera artistificándolo. Así Orozco ponía de manifiesto un aspecto de la desdefinición del arte: el hecho de que ya no se defina por criterios de perfección técnica o de belleza, sino por la reconfiguración de una experiencia espacio-temporal.

El expansión del espacio cultural va más allá del esquema simplista dentro-fuera o *high-low*. En efecto, la complejidad de la situación heterotópica del arte actual la convierte en una suerte de metáfora de la marginalidad centralizada en el mundo de hoy. Pensamos en la reconfiguración del mundo que hace que regiones marginales (África, Asia, Latinoamérica) tengan cada vez mayor protagonismo, al menos en el plano de la cultura.

Más allá de meros implantes celebratorios o recordatorios de acciones ilustres, como es el caso de los monumentos, las experiencias extramuseístas deberían detener el fluir indiferenciable de lo cotidiano y llevar a una mirada atenta de lo que nos rodea; permitir que se vuelva a sentir el lugar, produciendo a veces una profunda emoción, como en el caso del campo iluminado con rayos en el cielo de Walter de María o en de las *puertas* de Christo desplegadas en el Central Park de Nueva York. Asimismo, sacar provecho del desvío del tradicional territorio vacío del museo para incorporar toda la carga histórica del lugar seleccionado y todo el peso de la vida en común en él.

Tomemos el caso del señalamiento de Iñigo Manglano-Ovalle en un barrio de Chicago, habitado por mexicanos, portorriqueños y sudamericanos, que sufre un altísimo nivel de criminalidad. Nacido en 1961 en Madrid, criado en Bogotá y residente en Chicago, Ovalle colocó once videos en un espacio abierto que todos los transeúntes podían ver. «Descanse en paz», título de la instalación, mostraba imágenes de la vida cotidiana de jóvenes habitantes del barrio que, poco tiempo atrás, habían muerto víctimas de la violencia. Al momento de la instalación, se calculaba que en ese año (1993) morirían en el barrio más de doscientos cincuenta personas por hechos de violencia.

También la instalación / performance *Lava tu bandera*, en la ciudad de Lima, resaltó la importancia del lugar. Realizada por el grupo peruano Sociedad Civil, tuvo lugar el 19 y 20 de mayo de 2000 en la Feria de la Democracia de Lima. La corrupción del gobierno peruano exigía el *lavado* público del símbolo patrio, por lo que todos eran invitados a participar de ese ritual de purificación llevando banderas a la plaza central para lavarlas con jabón y agua sacada de la fuente allí ubicada.

Otra impactante acción fue *Cuando la fe mueve montañas* de Francis Alys. El 21 de abril de 2002 se produjo un «milagro profano» en las

afueras de la ciudad de Lima, cuando cientos de voluntarios, formando una línea y provistos de palas, literalmente desplazaron un sector de duna. La obra hablaba de la importancia del estar juntos y del trabajo extremo que, finalmente, produce un efecto muy pequeño.

En Buenos Aires, tuvo gran repercusión *El Siluetazo*, desarrollada en la plaza central de Buenos Aires –Plaza de Mayo– el 21 de setiembre de 1983, poco antes de las elecciones que devolvieron la democracia en Argentina. Proyectado por Julio Flores, Guillermo Kexel y Rodolfo Aguerreberry, contó con la participación de las Madres de Plaza de Mayo y tuvo por objetivo pedir por los 30.000 desaparecidos durante la dictadura militar. Los cuerpos ausentes fueron representados por siluetas dibujadas en papeles por artistas, estudiantes y el público en general, los que luego fueron pegados en el lugar.

La crítica al museo dentro del museo

Heterotópico, el MAC traspasa fronteras flexibilizándose. Y también lo hace aceptando la crítica en su mismo interior. Un ejemplo fue, en los años 60, la crítica de Pablo Suárez al célebre Instituto Di Tella que lo había invitado a participar de sus experiencias visuales. Allí presentó una 'obra-manifiesto' que consistió en una carta abierta de renuncia que decía: «Esta renuncia es una obra para el Instituto Di Tella. Creo que muestra claramente mi conflicto frente a la invitación, por lo que creo haber cumplido con el compromiso».

Más recientemente, la artista argentina Alejandra Riera, junto a la filósofa rumana Doina Petrescu, presentó como obra, en la XI Documenta de Kassel (2002), la denuncia de importantes errores contenidos en la página que la *Guía de Mano* les dedicara. La instalación de Riera y Petrescu refería a Leyla Zana, la primera mujer kurda que accede al parlamento turco en 1991. Según la *Guía*, fue sentenciada a cuarenta años de prisión (en realidad fueron quince) por actividades desleales, tales como hacer un discurso en lengua kurda. Pero lo más importante fue su lucha por la emancipación de la mujer y el proceso de democratización, detalles que no se mencionan en la publicación. El error en cuanto a los años de prisión tiene la fuerza de una nueva condena, según las artistas, quienes se sienten agotadas ante la situación pues cuando creían haber terminado la obra, debieron comenzar de nuevo. También interrogan sobre los obstáculos que colocan los países ricos y democráticos en la transmisión de situaciones que deben modificarse. En la *Guía* se dice que las artistas transmiten información, cuando ellas consideran que no lo hacen. Hacerlo sería desnaturalizar lo complejo haciéndolo fácilmente accesible (como sucede con la información de los medios masivos de comunicación). En su crítica a la institución, Riera y Petrescu se preguntan cómo continuar haciendo obras cuando quienes participan de la organización de una exposición no tienen una actitud seria y comprometida[7].

Estética / anestésica

Eventos intra y extramuseísticos tienen como común denominador producir una experiencia estética. Cuando hablamos de 'experiencia' pensamos en el concepto elaborado por John Dewey en su célebre libro *El arte como experiencia*. Allí nos dice que «tenemos una experiencia cuando el material experimentado sigue su curso hasta su cumplimiento. Solamente de vez en cuando se integra aquella y se delimita de otras experiencias, dentro de la corriente general de la experiencia»[8]. Tener una experiencia es hacer un recorte en el flujo indiferenciado de la vivencia, con un principio y un fin, por eso es sinónimo de completud. Nada más alejado de la experiencia que el estado *anestésico* actual en el que todo fluye indiferenciadamente.

El término *anestésica* indica una crisis en la percepción y se opone a *estética*. En su ensayo sobre Walter Benjamin, «Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte», Susan Buck-Morss juega con la etimología de ambos términos: «Estética» como disciplina que estudia el arte y «anestésica» como técnica para que un cuerpo se vuelva inerme al dolor y otros puedan trabajar sobre él. La anestésica se relaciona con la idea benjaminiana de *shock*. Su causa más frecuente es el exceso de trabajo y de estímulos (hoy diríamos el *stress*). Dice Buck-Morss: «En esta situación de 'crisis en la percepción', ya no se trata de educar al oído no refinado para que escuche música, sino de devolverle la capacidad de oír. Ya no se trata de entrenar al ojo para la contemplación de la belleza, sino de restaurar la «perceptibilidad»[9].

7. Las implicancias políticas de la obra de Riera y Petruscu es analizada por Inés Buchar en «Arte autónomo y arte politizado», en E. Oliveras (ed.), *Pensar el arte*, Buenos Aires, Ariel Filosofía (en edición).

8. J. Dewey, *El arte como experiencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949, p. 34.

9. S. Buck-Morss, «Estética y anestésica», en *Walter Benjamim, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona, 2005, p. 190.

El exceso de estímulos hace que el hombre de las calles de la ciudad moderna, como observa Benjamin, se vea obligado a representar un cierto papel, entre gentil y neutral. Es el gesto defensivo del peatón cuando, para no sufrir el *shock* del ruido y del movimiento, mantiene el *keep smiling*, la sonrisa que aparece mecánicamente en el rostro *como si* todo estuviera bien, como si no sintiera lo que pasa a su alrededor. Así, con la máscara anestésica del *keep smiling*, puede seguir tranquilamente su camino entre ríos de transeúntes (tal como describe Poe en *El hombre de la multitud*), soportando el ruido de la calle que *ruge* (según la expresión de Baudelaire en *Las flores del mal*). Se trata de una experiencia nueva, o como dice Benjamin, de un *sensorium* nuevo, de nuevos modos de percibir y de sentir que, como él observa, influirán en uno de los medios característicos del siglo XX: el cine.

Podemos agregar que el estado de *shock* y de atención inatenta o «atención en la dispersión» (Benjamin) no solo depende hoy de la velocidad de los autos sino de la velocidad de las imágenes de los medios masivos como la televisión, especialmente de los segmentos de publicidad y de los videoclips.

En el caso de la recepción estética, el exceso de estímulos conduce a lo que se ha llamado «síndrome de Stendhal»[10]. Se trata de un conjunto de síntomas físicos y psíquicos como malestar general, ansiedad, trastornos visuales, nauseas, vómitos. Son los que describe Stendhal en sus relatos de viaje por ciudades como Florencia que condensan siglos de historia. Estando allí, se siente sobrepasado por lo podría llegar a ver y por lo poco, la mínima parte que podrá efectivamente ver. Podríamos decir que Stendhal ha sufrido una 'sobredosis' de arte y belleza

El museo como lugar de creación del hábito estético

Frente a la anestesia generalizada, el museo se perfila como lugar de creación del **hábito estético** (De Duve). Es el lugar del amor (del verdadero amor) al arte. Hablar de hábito supone hablar de tiempo. El hábito *se cultiva*. Dice Thierry de Duve:

> En arte, como en el amor, es evidente que vuestros sentimientos están determinados por experiencias pasadas, canalizadas por vuestra novela familiar, condicionada por vuestra pertenencia a una clase social, por vuestra educación y hasta por vuestra herencia. Muy ciertamente ustedes amarán dentro de los límites de la determinación social y de las oportunidades culturales objetivamente ofrecidas, pero todo esto no les impedirá amar. Vuestro gusto es un hábito estético, y es el vuestro, y es porque usted lo experimenta como vuestro que es un hábito y no un juego de fuerzas exteriores a usted mismo. Usted ha incorporado esas disposiciones socialmente adquiridas que hacen al amor del arte, usted las ha dejado estar o bien los ha cultivado, pero de todos modos, ellas lo constituyen tan íntimamente como todo el resto de vuestra personalidad[11].

10. Graziella Magherini, *La sindrome di Stendhal*, Gruppo Editoriale Fiorentino, Florencia, 1989.

El hábito estético es un hábito de desaceleración que nos concentra en el objeto; es *lentezza d'animo*, para decirlo con Alberti. A esa concentración no ayuda el *museo-espectáculo* ni el museo sobrecargado de obras en exhibición.

En el nuevo ecosistema comunicativo, las muchedumbres que se desplazan en el interior del museo pueden sentir el «síndrome de Stendhal». No solo es afectado por ese síntoma el público no iniciado sino el *amateur* y el experto. Todos estamos expuestos a estados de extenuación cuando sentimos la imposibilidad de completar la visita a una exposición, lo que se agudiza en el caso de las obras temporales, como el videoarte o la proyección. No son muchos los que tienen la paciencia necesaria para verlos en su totalidad, particularmente cuando no son breves y se debe estar de pie (lo que, por lo general, sucede). Hay estudios que muestran que los tiempos de atención a las unidades expositivas varían de 0 a 45 minutos y que la media se sitúa en torno a los 30 segundos.

El museo no debería nunca olvidar que es lugar de desaceleración, de una mirada lúcida. En la vorágine cotidiana, guiados por nuestras necesidades prácticas, vemos con anteojeras, es decir, poco o nada. De allí que debamos ir al museo para ver al ama de casa que carga con las compras del supermercado, al policía pegando a un negro, al trabajador de mirada cansada que viaja en el subterráneo. Es lo que muestra la escultura hiperrealista. Se dijo que el hiperrealismo era un arte de denotación, una réplica exacta del mundo real. Sin embargo, tiene una importante connotación: nos enseña que normalmente nos vemos.

11. T. de Duve. *Au nom de l'art*, Paris, Les éditions de Minuit, 1989, p. 31.

A modo de conclusión

Dada la necesidad de recuperar el estado estético en tiempos *anestésicos*, es preciso que el MAC:

a) desarrolle estrategias que aumenten el «público de arte» sin recurrir a pedagogías de integración facilistas que desnaturalicen las formas de ruptura radicales.

b) atienda a los problemas inherentes a la desdefinición del arte y a la pluralidad de manifestaciones, dando especial relieve a las experiencias extramuseístas por permitir el acceso espontáneo, no premeditado, del espectador casual. Quizás sea esta una de las mejores formas de integración del museo a la comunidad, al promover una mirada lúcida del lugar y de la vida en común dentro de él.

c) evite el «síndrome de Stendhal» con una muy selecta cantidad de obras, lo que requiere de exhaustivo trabajo curatorial y de montaje.

El MAC debe seguir siendo un espacio de tensión donde alternen lo común y lo diferente, lo que respete el consenso general y lo inmediatamente inaccesible, que es aquello que produce una reconfiguración del mundo a través de un *sensorium* diferente. Decimos «inmediatamente inaccesible» porque sabemos que los desvíos de hoy serán necesariamente la norma del mañana.

Por otra parte, no solo hoy sino siempre, el arte ha sido irreductible al mundo, es el lugar de lo no idéntico, de lo que no se deja dominar. En tiempos *anestésicos* donde todo resulta dominable, homogeneizable, el arte sigue estampando su *negatividad* (Adorno), le sigue pasando a la historia «el cepillo a contrapelo» (Benjamin), recordándonos la necesidad de estar en alerta. Así, la experiencia de la obra es el preludio de la experiencia de un mundo que necesita ser sentido y, hoy más que nunca, re-pensado. De más está decir que la acción responsable del museo como lugar de distribución estética adquiere, en estos momentos, una importancia capital.

Lugar y función del museo en la sociedad contemporánea

Diego Salcedo Fidalgo*

Introducción

No cabe duda de que los museos son unas de las formas de representación contemporáneas por excelencia, pues están inmersos en el fenómeno de la circulación y venta global de productos culturales. Paradójicamente, al estar rodeados de «fuerzas económicas poderosas, animadas por un dinamismo de expansión y de dominación»[1], no solo están conminados a la revisión de sus valores actuales, sino a desafiar las corrientes del consumismo, a sortear el complejo desarrollo de las culturas «globales» y a vivir en la constante crisis de las prácticas sociales, artísticas y culturales. Tal panorama hace dudar de la supervivencia de los museos, al menos en su modelo convencional, al punto de hacernos preguntar si, además de posible, es deseable la permanencia de la «institución museo» tal como se la conoce en nuestro contexto.

En la invitación a este seminario, los organizadores aluden a la constante necesidad de precisar la validación del arte en el contexto social, histórico y estético, siendo el museo uno de los lugares «privilegiados» de este hecho. Sostienen que, en torno a los orígenes y repercusiones de dicha validación, no se pueden omitir los dilemas en que se halla inmersa y que se relacionan con el cuestionamiento de los valores y procedimientos de las prácticas artísticas. Mencionan el gusto y la originalidad como precursores de la validación del arte y recuerdan el desafío que planteó Marcel Duchamp para el contexto del arte en términos de aprobación: «Todo puede ser arte, pero el peligro es que nada lo sea». Tras esta afirmación, la práctica artística se ha desenvuelto en torno a este gran debate que hizo tambalear la defensa de los valores tradicionales del arte y de los acostumbrados

* Profesor asociado de humanidades Universidad Jorge Tadeo Lozano.

1. Nelly Richard, *Prácticas artísticas, enfoques contemporáneos*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2003.

espacios expositivos. Desde esta perspectiva también se han visto cuestionados el lugar y la función del museo en relación con la sociedad, ya que el museo no es una representación del mero hecho artístico, sino que implica sus conexiones históricas, científicas y etnográficas.

A través de la siguiente reflexión, originada en mi experiencia como museólogo y como docente, quisiera compartir con ustedes la inquietud permanente de que el hecho artístico no puede desvincularse de la mirada de las ciencias sociales, precisamente por su noción inasible. Es por esta razón que sus aproximaciones son siempre controvertidas y generan debates.

Sobre esto Mieke Bal afirma que «una nueva museología debe ser un estudio interdisciplinario de la institución museo dentro de un marco antropológico y un análisis discursivo»[2]. Esto quiere decir que el aspecto crucial del análisis de la institución museo está relacionado con una narrativa que no es aquella que este produce a través de la información que ofrece, por medio de programas educativos, catálogos o plegables, sino en la idea que subyace a las exposiciones, entre los discursos artístico y etnográfico. Otra perspectiva que Bal califica de útil es el supuesto de que una visita a un museo constituye un evento que implica un lugar y un tiempo y que produce una narrativa, supuesto que desconoce el hecho de que el museo ofrece un discurso para sí mismo y no para el visitante. ¿Por qué? Por el impacto político que plantea el museo, como industria cultural y como ente social, cada vez que decide qué presentar y qué representar a través de un conjunto de objetos a los cuales otorga un significado «impuesto». En este orden de ideas, el lugar y la función del museo están cuestionados en su modelo convencional, hoy se ven enfrentados a los problemas del discurso que imponen en un tiempo donde los cambios en la percepción sensorial transitan entre el comercio de imaginarios, la alternancia memoria-olvido y la crisis en las formas de presentar, interpretar y representar.

En la actualidad los museos son espacios a través de los cuales circulan y se comercializan productos culturales. Al ser parte del mercado cultural, están conminados a la revisión de sus valores en boga, a desafiar las corrientes del consumismo y al sorteo del complejo desarrollo de las culturas de masa. Esto sugiere que la crisis de identidad

2. Mieke Bal, «The Discourse of the Museum», en *Thinking about Exhibitions*, Londres, Routledge, 1996.

por la que atraviesa el museo es un reflejo de la crisis de la sociedad y, por tanto, de sus instituciones. En ese afán de supervivencia, los museos se ven en la necesidad de formular espectáculos para ser visitados. Se asiste así, según Remo Bodei, «de la esfera de lo sagrado a la esfera de lo profano a la profanación como ocurre cuando el ajuar funerario de una momia egipcia, consagrada al silencio de la muerte, se convierte en un espectáculo, atrayendo la fútil curiosidad de muchos»[3]. Entonces, ¿qué determina el significado y la validación de una obra de arte? ¿Dónde queda el conocimiento, dónde el museo como dispositivo simbólico de memoria e identidad? ¿Es posible y deseable la permanencia del museo como Institución? ¿Cuál es su rol, su función, su lugar de validación en relación con las prácticas artísticas, sociales y culturales de hoy? ¿Está el museo en riesgo de extinción o simplemente en un proceso de transformación?

El museo como catalizador de la mirada

Comencemos por revisar la historia del museo y su intención original. Para los griegos, el museo era un lugar donde se ejercían el canto y las artes. El verbo *musoo* significaba instruir según las reglas del arte o realizar obras artísticas y el *museion* era ese privilegiado espacio al aire libre, emplazado en plena naturaleza, sin cobertura arquitectónica, en un valle al pie del monte Helicón. Durante el apogeo de Alejandro Magno, el propósito del *museion* fue retener lo verosímil del saber que se guarda en la experiencia de una cultura. Su público estaba conformado básicamente por una elite intelectual educada para entender lo que allí sucedía, juzgar su destreza o maestría y dar testimonio de ella. Pero, como dice Calvo Serraler, «las instituciones asimilan los principios en que se basan y acaban devoradas por la costumbre»[4].

Así, la idea del museo griego fue perdiendo fuerza a medida que el espacio museal se legitimó institucional y políticamente, al punto que a finales del siglo XVIII ya los museos europeos se habían organizado como entidades gubernamentales encargadas de cumplir una función

3. Remo Bodei, «Tumulto de criaturas congeladas. O sobre la lógica de los museos», en *Revista de Occidente*, Madrid, Nº 177, febrero de 1996.

4. Francisco Calvo Serraler, «El museo alejandrino», en *Revista de Occidente*, Madrid, Nº 177, febrero de 1996.

precisa, esto es, evidenciar, a través de objetos de carácter artístico e histórico, el patrimonio de sus respectivas naciones, con miras a obtener el reconocimiento público del poder de las mismas. Para ello se establecieron unos parámetros de selección y clasificación que, en un principio, se basaron en el atesoramiento de un cúmulo de obras de antiguas monarquías. Estos nuevos valores en el arte de la colección estaban relacionados con el gusto y la belleza, valores que determinarían la estructura de los museos venideros.

A mediados del siglo XIX, tales valores artísticos y sociales empezaron a ser cuestionados por figuras como Édouard Manet quien, en 1863, presentó en el Salón de Rechazados su óleo *El almuerzo sobre la hierba*, y dos años después, en 1865, su *Olympia*. Este cuadro marcó un hito en la historia del arte y de sus habituales espacios expositivos porque rompió con los esquemas oficiales de la época. La crítica y el público rechazaron esta obra por dos causas: primero, por tratarse de una escena cotidiana que incluía en toda su desnudez a un personaje no menos habitual, como era la cortesana Victorine Meurin, y, segundo, por la novedad en la técnica pictórica. Ambos motivos demuestran la resistencia al cambio, el temor de lo nuevo, incluso en un contexto sociocultural en transformación. Contrario a cuanto proclamaron sus detractores, el cuadro de Manet produjo no solo la ruptura con la tradición académica, sino que, al liberar la relación de la mirada espectador-obra-espectador cambió la aproximación de las instituciones que sostenían los valores artísticos. Este es uno de los aspectos más controvertidos en relación con los espacios expositivos.

Sin embargo, no fue solo desde este punto de vista que el museo se vio cuestionado. Ya desde el siglo XVIII el arte había incursionado en los circuitos del mercado y de la especulación con la fundación de casas de subasta tales como Christie's (1766) y Sotheby's (1744). Este tema es delicado porque, evidentemente, la circulación, la adquisición, la venta y la donación de obras de arte estaban mediadas desde entonces por los valores establecidos por una red que implicaba ya no solamente al museo, sino a las nacientes galerías, a los críticos y a los agentes culturales. En este sentido, las obras de Manet y de los impresionistas cuestionaron tanto los valores estéticos como los comerciales de su época. No obstante, ni ellos ni su producción se resistieron a la insoslayable tentación de verse en el paraninfo museal. Así, pues, los museos renovaron su poder de catalizadores de la mirada, convirtiéndose en la institución paradigmática del arte moderno.

Con la aparición de la propuesta artística de Marcel Duchamp, apoyada en la fotografía como medio de reproducción, el museo entró en crisis como lugar de preservación de la memoria y de validación del resultado estético. Los *ready-mades*, al igual que la posibilidad técnica de multiplicar las obras de arte, le permitieron a Duchamp crear su propio museo portátil, un acto de tal irreverencia que minó la arraigada idea según la cual las obras de arte debían presentarse en espacios cerrados, con recorridos establecidos y modelos institucionales de clasificación y organización. Se puede decir que Marcel Duchamp le abrió paso a nuevas formas de «hacer» museo, no reducidas a nociones estrictamente espacio-temporales. Lo paradójico de todo esto es que las obras de Duchamp terminaron siendo adquiridas por las instituciones museísticas más reconocidas en la actualidad.

Cediéndole el paso al arte conceptual y en consecuencia permitiendo al artista abrir sus espacios de exhibición habituales –es decir, con la consolidación del arte mínimal, *arte povera*, *process-art*, *body-art*, *land-art*–, en los años sesenta y setenta se revelaría el rechazo institucional, la falta de comprensión por parte del público y el destino efímero de estas «obras». Esto demostró con el tiempo que, pese a la resistencia de los artistas a exhibir en el museo, su necesidad de reconocimiento y de protagonismo prolongó esta institución como lugar de catalización de la mirada y como espacio de validación artística. Su rol y su función social continuaron mediados por lo político y lo institucional; al ser un reflejo de la sociedad, se adaptó a sus cambios y exigencias. En este sentido, los artistas conceptuales terminaron contribuyendo a que el museo se pensara desde la perspectiva pedagógica y a que empezara a ganar adeptos en el contexto comercial y turístico.

De aquí surge la pregunta: ¿A qué se va a un museo? A contemplar obras de arte, a reconocerse en la historia, a perderse en el olvido, a rememorar, a aprender, por placer... Al querer responder a esa búsqueda de provecho y placer, muchas veces el museo pierde sus perspectivas, pues no todo lo que se considera «bueno» es placentero para nosotros. Pienso en las interminables filas de entrada a las exposiciones-espectáculo que se inauguran a diario en todo el mundo, como la de Picasso o la de los guerreros de terracota para mencionar el caso nacional, o la exposición de Delft en el Museo Metropolitano de Nueva York. Ninguna institución social se resiste a la excursión turística, el provecho está en el espectáculo y cómo venderlo. Para nadie es una mentira que el museo entró en el mercado turístico y cultural. Imbuido en la imagen de santuario, de templo que alberga tesoros, el mu-

seo, «en vez de enseñar una historia compleja pero finita, se enfrenta hoy a la imposible exigencia de que debería enseñarlo todo acerca de todo. Pero si la exigencia es dura para el museo, lo es todavía mucho más para el pobre visitante convencido de que se espera de él que lo aprenda todo»[5]. Este gran dilema se ve reflejado en el museo como herramienta pedagógica para los colegios. ¿Cómo formula el museo la función educativa que debe cumplir? Recuerdo aquellas guías que nos imponían en el Museo Nacional para el público de los colegios. Era un discurso aprendido, que se repetía sin variables, desde la recepción del grupo hasta el momento de su partida, y que por lo tanto reflejaba el anquilosamiento del aprendizaje mnemotécnico, tan común en la educación colombiana. Siempre me resistí a repetirlo «como un loro» y en las discusiones que se presentaban al respecto, los jóvenes recién egresados que constituíamos aquel grupo interdisciplinario cuestionábamos esa labor de guías, multiplicadores del discurso oficial de la historia del museo. En este sentido, la propuesta de Marcel Duchamp del museo portátil se convierte en una alternativa de museo sin paredes y sin las consabidas formas institucionales de presentación. Es por esta razón que los museos, hoy en día, se ven comprometidos a privilegiar la exhibición temporal sobre la colección permanente. Se busca a través de ella atraer a un público más variado, pero se convierte en un desfile de personas que asisten convocados por la publicidad y por los medios a través de los cuales se vende la exposición en el contexto social de una ciudad. A la larga, los museos se convierten en propiciadores de contra-atracciones.

¿Es posible enseñar placer? He aquí el punto que han descuidado los museos en un afán de protagonismo y sometidos a los requerimientos de la supervivencia económica; es entonces cuando olvidan la necesidad de cuestionarse acerca de la psicología del visitante, de interrogarlo en lugar de responder todas sus inquietudes. El visitante precisa generar una construcción de pensamientos, pero para esto es fundamental cultivarse en el arte de mirar; el ojo no es un instrumento pasivo, sino activo, y sirve a una mente que debe ser selectiva si no quiere verse inundada por un torrente de mensajes indigeribles. Ver es buscar algo, comparar, interpretar, sondear y descartar. Por consiguiente, no podemos aprender a ver en lo abstracto es estimular a eliminar la carga del temor de mirar. Sobre este punto Gombrich afirma: «Siento la necesidad de cuestionar la psicología del visitante del museo, su percepción, la memoria, vamos a aprender o a disfrutar»[6]. En este sentido las funciones del museo quedan cuestionadas. Y agrego a esto la reflexión que al respecto hace Calvo Serraler volviendo a la idea del museo alejandrino: «Las obras de arte se emplazaban entonces bien al aire libre (en parques o pórticos), pero nunca en edificios preparados ex profeso para ello. Cada cuadro quiere *matar* al otro. En los museos el ojo se ve obligado a soportar en su campo visual la percepción simultánea de un retrato, de una violencia análoga a la que experimentaría el oído si fuese obligado a escuchar diez orquestas al mismo tiempo»[7].

5. E. H. Gombrich, «El museo: pasado, presente y futuro», en *Ideales e ídolos: ensayos sobre los valores en la historia y el arte*, Phaidon Press, 1979.

En la actualidad, las instituciones educativas, el cementerio, el banco y el museo son el resultado de una organización política de los intercambios simbólicos; las obras de arte, por lo tanto, pasan a formar parte de los proyectos de política cultural. En esta medida, el museo del presente ha olvidado la noción de deambular por los espacios y los estímulos de la rememoración a través de los objetos, aquellos que proporcionarían recorridos libres.

El lugar de la exhibición y del testimonio

Al asumir al público como una masa discriminada solo en función del valor de las entradas, el museo coarta la posibilidad de acercarse a la diversidad de testimonios y memorias de la sociedad de hoy en día. ¿Qué valida a un público masivo? La cultura del consumo, expuesta ya no en las colecciones del museo, sino en las tiendas de *souvenirs*, el restaurante o la exposición-espectáculo de última hora, dirigidas a estimular, a potenciar lo efímero, la novedad vacía. El museo descubrió en las exposiciones temporales la manera para fortalecer su discurso.

Todas las formas de exhibición temporal ocupan el primer lugar de intercambio en las políticas económicas del arte y en las forma de administrarlo. Tanto que sus estructuras y sus implicaciones empiezan a ser motivo de escritos y reflexiones teóricas. Desde esta perspectiva, los ejercicios museológicos que vienen realizando desde hace un año y medio los estudiantes del seminario que conduzco en la Universidad Jorge Tadeo Lozano controvierten el discurso de la museología oficial.

6. *Ibíd.*
7. *Ibíd.*

Confío en las nuevas generaciones y en su mirada, en su forma de ver realidades y de representarse con una autonomía que encara el reto de la contemporaneidad.

«Creando espacios» fue el título con el que los estudiantes nominaron esos trabajos, que son reflejo de sus identidades, de sus oficios, de sus deseos. El objetivo de este ejercicio fue interrogar ideológicamente las prácticas de los museos. Las propuestas de los estudiantes rompieron el tradicional sentido cronológico de una exposición, no son convencionalmente históricas ni clasificatorias (no se acogen a la práctica dominante del museo de ordenar y categorizar por periodos o por estilos) y las zonas geográficas no están delimitadas en el espacio. Superaron la taxonomía del museo, planteando itinerarios en la ciudad. Pusieron en práctica el *flânneur* (empleo el término con la misma acepción que le diera Baudelaire, es decir aquel paseante vagabundo que logra en sus recorridos desvanecerse en los sentidos de la percepción por medio de sus impresiones y sensaciones). Accedieron a otras formas y perspectivas de la memoria, el coleccionismo y el arte, es decir, a aquellos conceptos que están relacionados con el testimonio, la práctica y la experiencia.

Según Gerarld MacMaster, «hoy en día el artista *negocia* las posibilidades del espacio y, consciente de esto, rompe la inmutabilidad de los lugares tradicionales de exposición, aquellos donde quiso alguna vez estar representado». De esta forma los espacios expositivos, en especial los de las obras u objetos artísticos y los etnográficos, convierten a las exposiciones y a sus involucrados (curador, artista, público) en un resultado colectivo, donde el proceso del proyecto es la guía que determina a dónde se dirige este.

Joyce Carol Oates, escritora y profesora de humanidades en Princeton, dice al respecto: «Todo arte comienza con un conflicto que se resuelve en el transcurso del proceso de materialización». Esto pone a tambalear las nociones reduccionistas sobre qué tipo de práctica es la museología, sobre los límites entre la etnografía y el arte. Es una respuesta a la necesidad de redefinir las identidades en el complejo desarrollo de las culturas contemporáneas.

El museo: multiplicidad de lugares

El museo del presente y en cierta forma el del futuro, hace tiempo que se empezó a pensar desde la trasgresión de lo físico. En el libro

Museo imaginario, escrito en los años cincuenta, Malraux sustituyó el espacio físico del museo por uno literario. La gran ficción que su museo imaginario hizo visible estaba conformada por las múltiples historias sobre el espíritu colectivo de la creatividad humana. Si vamos más lejos, el museo imaginario habilitó al usuario del museo para participar en este escrito, lo incitó a crear su propia ficción, a desarrollar un nuevo relato que revelaría su propia percepción –la del lector-espectador[8].

Lo que no se exhibe es lo que más dice, en eso consiste el proyecto de los estudiantes, en revisar aquello que nunca se muestra, aquello que no está convalidado por la institución.

En el momento en que el objeto entra al museo, cuando se integra a una colección, luego de ser sometido a un proceso de clasificación y de conservación, su significado cambia. Sus valores como obra están determinados por su nueva forma de existir.

La potencialidad que se permitieron experimentar estos estudiantes-artistas se emplazó en espacios no convencionales. Las exposiciones que se gestaron a lo largo de este seminario intentaron mostrar qué había detrás de cada objeto, qué eran antes de acceder al museo y qué podrían testimoniar hacia el futuro.

Hoy el discurso del museo se media por el fenómeno del consumo rebasando lo político que resulta ser una mediación cultural e histórica.

¿Cómo entonces sentirnos representados en un lugar dónde lo visible no es visible, dónde el pasado no es pasado sino subordinación? ¿Cómo representar lo innombrable de nuestra sociedad? ¿Desde qué lugar le hablamos al presente? Ese este el trabajo de las nuevas museologías, una labor etnográfica, en si mismo un intenso proceso apolítico.

Quizás las palabras de Estrella de Diego en *Seis propuestas para perderse* sean una señal de la función y el lugar que puedan ocupar los museos hoy. «Los museos pueden ser el lugar que reaviva esos recuerdos, un lugar al que se va en busca de sosiego, un sitio al que se llega para olvidar –que es al fin, la única forma posible de recuerdo– y percibir el mundo a través de unos ojos que nada tienen que ver con la mirada física. Se trata de un placer indeterminado: estar en un sitio no estando, una libre asociación de ideas que el museo, igual que el

8. Véase Rosalind Krauss, «Postmodernism's Museum without Walls», en *Thinking about Exhibitions*, Londres, Routledge, 1996.

viaje, potencia. Mirar sin mirar. Estar mientras estamos ya ausentes, en otro tiempo, en otra ciudad. Es la forma curiosa en que un acontecimiento nos devuelve otro, algo que ocurrió hace ya tantos años»[9].

Nota final

Concluyo esta ponencia con la proyección de un fragmento del video *Le petit musée de Velázquez*, una puesta en escena del grupo de danza contemporánea canadiense Lalala Human Steps, quienes, recorriendo la espacialidad de un museo imaginario, encarnan las obras de Velázquez. Su propuesta nos sumerge en un universo onírico que desestabiliza nuestra percepción tradicional del arte. Ficción y danza son aquí ese «otro» museo.

9. Estrella de Diego, «Seis propuestas para perderse», en *Revista de Occidente*, Madrid, Nº 177, febrero de 1996.

El museo y los artistas: Brechas y desencuentros en los siglos XIX y XX

*María Bolaños**

Museo... Aquí jugaremos a diario hasta que se acabe el mundo
M. Broodthaers

Un día de 1910, siendo Picasso un joven pintor desconocido, comentó entre amigos su propósito de visitar una exposición del Museo de Arte Moderno. «Ningún museo puede ser moderno», le objetó la escritora americana Gertrude Stein, presente en la conversación. Con su decepcionante e irónica frase, quería significar no solo una evidencia del momento –que los museos de comienzos de siglo no parecían dispuestos a exponer el arte de la vanguardia–, sino una contradicción insoluble: la imposibilidad de la noción misma de 'museo de arte contemporáneo'. Pues, si la lógica del museo le obliga a ser un depósito de la memoria, ¿cómo puede a la vez aprobar y cobijar, pensaba Gertrude Stein, al arte de la actualidad más reciente, más inmediata y quizá, más perecedera?

Museo y *arte contemporáneo* parecen pues, como ha dicho C. David, dos realidades cuyos umbrales de tolerancia mutua son conflictivos y ambiguos[1]. Impone la cohabitación de las dos finalidades que dominan en el proyecto de la modernidad –conservar e innovar, tutelar el patrimonio e investigar formas nuevas en el arte–, pero que son difíciles de armonizar, y están sometidas a estorbos mutuos y disfunciones, de modo que la idea misma de un museo de arte contemporáneo sigue suponiendo un desafío intelectual e institucional difícil de sostener. Y sin embargo, el arte moderno se yergue, histórica y conceptualmente, en el mismo punto donde se forma el museo.

Esta tensión está inscrita en la institución desde su mismo nacimiento, como lo manifiesta lo sucedido con algunos pintores vivos y célebres en el momento de la fundación del *Louvre*, sobre los que justo

* Profesora de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid.
1. C. David, «L'art contemporain au risque du musée», *Les Cahiers de MNAM* (hors série), 1989, p. 54.

en el momento en que asumía la obligación de conservar el patrimonio artístico, tuvieron que enfrentarse a la perspectiva de ver toda su obra dispersada y eventualmente perdida. Es el caso de Fragonard, un pintor de éxito que vive la agonía del Antiguo Régimen y la construcción del nuevo Estado liberal y de las nuevas instituciones culturales de la Revolución. A excepción de media docena de encargos, Fragonard había pintado para clientes que no tenían ningún interés en conservar tras su muerte sus colecciones –arquitectos, abates, embajadores, marchantes, editores–. Con el marasmo de la Revolución, empezó a perder su clientela generosa, pero poco fiel, y sus lienzos empezaron a transitar con una rapidez de vértigo de subasta en subasta, sin tener la suerte, por ejemplo, de que una Catalina de Rusia adquiriera sus obras maestras en las almonedas. De los vuelcos institucionales y estéticos que caracterizan al momento, es bien elocuente el hecho de que sea precisamente Fragonard el encargado por el gobierno de la Revolución de salvar las obras confiscadas a la nobleza emigrada para el nuevo Estado liberal (obras entre las cuales no se contaban las suyas), y de organizar los museos del Louvre y las colecciones francesas de Versalles, así como de redactar los catálogos de ambos. Paradójicamente, este primer conservador del patrimonio francés, a su muerte, en 1806, no tenía ni idea del paradero de la mayor parte de sus obras ni si esas obras llegarían a ser jamás conocidas por la posteridad.

Era evidente que la irrupción del museo en la realidad del artista representaba la emergencia de una nueva complejidad, que alteraba por completo su idea de la creación y su modo de trabajar. Porque, además de su finalidad de democratizar un patrimonio hasta entonces celosamente protegido por sus propietarios, la invención del museo cambiaba la relación del artista con su propia obra, con la Historia del Arte y con la Historia, a secas. De antemano, al haberse concluido las formas de dependencia del artista del Antiguo Régimen, el museo iba a convertirse en el único ámbito que garantizaba la independencia del creador. Por otra parte, la puesta en exposición de un lienzo en un ámbito público y laico alteraba decisivamente su percepción: las pinturas colgadas en las salas de un museo perdían su función devota o propagandística o decorativa, y adquirían una autonomía que será decisiva para la modernidad: desde que ingresa en el museo, la obra se vuelve un fin en sí misma, purificada de la función para la que fue creada. Hasta el punto de que esa célebre definición de la pintura formulada por M. Denis hacia 1890, y considerada como la divisa del pintor de vanguardia –«un cuadro,

antes que un caballo de batalla, un desnudo femenino o cualquier otra anécdota, es esencialmente una superficie plana cubierta de colores dispuestos en un cierto orden»– es una definición, no de la pintura sin más, sino de un cuadro visto en un museo. La aparición del museo significa que el pintor ya no puede seguir pintando como antes, pues ahora es consciente de que su obra puede medirse en pie de igualdad con sus más admirados maestros.

Así lo entendieron enseguida algunos artistas que, convencidos de que su gloria futura pasaba por la aceptación de su obra en el museo, tomaron la iniciativa de dejar en herencia su obra al Estado. El caso más célebre de ese empeño es el de Turner, que en 1831, a los 56 años, proyectó en su testamento un legado extraordinario. Donaba a la *National Gallery* de Londres, recién fundada, dos de sus pinturas, *Dido fundando Cartago* y *El amanecer entre brumas* (que había recomprado a uno de sus coleccionistas), a condición de que se expusiesen siempre colgadas entre dos cuadros de su admirado Claude Lorrain, el *Puerto de Mar* y el *Molino*, que formaban parte de la recién comprada colección del museo. Dos años más tarde, Turner añadió una cláusula a su testamento, donde declaraba que su expreso deseo era el de conservar unida toda su obra, y con el fin de lograrlo dejaba una suma de dinero suficiente para el mantenimiento de su taller, donde esperaba que su colección estuviese abierta al público. En 1849, poco antes de morir y convencido de que el museo era la institución que mejor garantizaba esa posibilidad, volvió a cambiar el testamento, indicando que su taller debería ser solo una instalación provisional y que todas aquellas pinturas *acabadas* fuesen transferidas a la *National Gallery*, a condición de que las salas llevasen el nombre de Salas Turner. Las complejidades del testamento (el concepto de *acabado* es difícil de aplicar a las obras de Turner) retrasaron su colocación que tardó en efectuarse más de cien años y en otro museo, la *Tate Gallery*. Con independencia de todos estos avatares, Turner fue tan decidido en su deseo de que fuese un museo público el que tutelase toda su obra, que se dedicó en los últimos años a acudir a subastas y ventas públicas para recomprar su obra dispersa en aras de la futura *Turner Gallery*.

Pero junto a estos ejemplos de simpatía mutua entre el museo y el artista moderno, hay otra historia paralela y más interesante, la de los brechas y desencuentros que entre ambos jalonan la historia de la modernidad, imbuido el primero de un academicismo perezoso y proveído de una considerable autoridad sobre la opinión pública, y decidido el segundo a promover una revolución artística cada vez más

experimental y rupturista. Conviene precaverse, desde luego, de hacer una interpretación de este conflicto como si fuese una lucha heroica entre el Bien y el Mal en las artes[2].

El momento inaugural viene señalado por la creación en París de un *Musée d'Artistes Vivants*, llamado luego del *Luxembourg*, destinado en 1818 por orden de Luis XVIII, a exhibir las obras de los artistas de mérito que exponían en el Salón, una exposición anual dependiente de la Academia de Bellas Artes, y que eran compradas por el Estado francés. No era un museo como tal, puesto que no pretendía constituir una colección permanente, sino solo tenía un carácter 'de paso', una especie de Purgatorio artístico, en tanto que, pasados diez años de la muerte del autor, y si la obra se reputaba como de calidad superior, recibía la honra de entrar en el *Louvre*, mientras que aquellos que no alcanzasen la honra de la consagración suprema irían a parar a los museos de provincias o a decorar estancias de residencias oficiales.

En el curso del siglo, muy lentamente, el ejemplo del *Luxembourg* cundió en toda Europa y fueron apareciendo museos de este género, a veces de nueva planta y otras, por lo general, como secciones de las grandes pinacotecas y museos artísticos, que destinaban algunas salas a exhibir el arte que, contemporáneamente, los artistas realizaban en sus talleres.

Sin embargo, y a pesar de que, por ejemplo, Napoleón fue ensalzado como un protector de las artes de su tiempo, y se le dedicó un gran fresco en el mismo *Louvre*, enseguida se puso de manifiesto cuánta ambigüedad se escondía bajo esa noción de «artistas vivos», dado que las obras que colgaban en sus paredes, aunque actuales en la fecha de realización, pertenecían a un mundo definitivamente liquidado. Con el paso de los años, terminó por ser un depósito de obras ininteresantes, aunque fuese ampliando su oferta y hospedando, por ejemplo, al realismo más tímido y, desde 1880, a los naturalistas, aunque, su precaución en no aceptar más que obras concluidas –nunca bocetos ni dibujos–, explica su rechazo frente a los impresionistas, cuya factura demasiado libre y de pequeño formato producía hostilidad en la estética oficial[3]. De ahí que el desdichado Van Gogh, que pintaba en esa década lo mejor de su producción, solo lograse malvender sus telas a marchantes de tercera categoría, o que Gauguin tuviese que organizar una suscripción para lograr que fuese aceptado en el *Luxembourg* alguno de sus más importantes cuadros pintados en Tahití, sin ningún éxito, no recibiendo más que la autorización para copiar la *Olympia* de Manet. Pues esta era la única función que el museo asumía plenamente frente a los jóvenes pintores: la de suministrarles un repertorio de ejemplos, de modelos para imitar. Lo máximo que los maestros modernos podían esperar del museo era la posibilidad de aprender el oficio, de olvidar sus extremismos y educar allí la mano y la mirada.

No obstante, los artistas de la Francia postrevolucionaria, incluso los más antiacadémicos, como los románticos, ansiarán la legitimación del museo y concebirán su obra mirando con el otro ojo la promesa de inmortalidad que este templo del arte les brinda. El mismo mes de la apertura del *Luxembourg*, Géricault eligió como tema para un gran lienzo un episodio actual, un gran escándalo político del momento: el naufragio de la *Medusa*, una fragata de la marina real francesa. Lo expuso en el Salón bajo el censurado título de *Escena de naufragio*, con la esperanza de que fuese comprado por el Estado para exhibirlo en el museo. Y lo mandó colocar muy alto, encima de la entrada, como queriendo así sacarle de la indiferencia de las miradas. Era un momento históricamente interesante: la primera ocasión que se presentaba de decidir si el arte moderno podía triunfar en su conquista del museo[4]. Y *La balsa de la Medusa* estaba pensado para ese destino, porque la elección de un tema tan periodístico, la renuncia a toda referencia religiosa, mitológica o histórica, unida a su tamaño monumental, le hacían inservible para decorar un palacio, y delataban el acomodo que Géricault quería para su gran esfuerzo.

Pero cuando la crítica escribió sobre el cuadro, le presentó como la obra de una mente ofuscada que ni siquiera sabía centrarse en un tema. Resultaba incomprensible que hubiese elegido un suceso de periódico para exponerlo como una gesta napoleónica. Hasta entonces toda la pintura o imitaba la naturaleza o contaba una Historia. Por eso Delacroix, tan moderno en su factura, no tendría dificultades para entrar en el

2. Este esquema narrativo tan sumario puede ignorar una realidad más compleja y diversificada, pues insignes académicos, como Ingres, fueron grandes modernos de su tiempo, mientras que, inversamente, no era raro ver caer en un lamido conservadurismo a muchos seguidores de las corrientes más vanguardistas, como los impresionistas. M. Fumaroli, «Académie, académisme et modernité. La paradoxe des avantgardes», *Patrimoine et arts contemporains*, Burdeos, Mollat, 1995, pp. 67-81.

3. G. Lacambre, «Les achats de l'État aux artistes vivants: le musée du Luxembourg», *La jeunesse des musées*, Paris, RMN, 1994, pp. 269-277.

4. H. Belting, *Le chef d'œuvre invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003, pp. 111-122.

Museo de la mano de Ingres en 1822, y que cuando pintó *La batalla de Nancy*, un encargo oficial de la Academia por deseo expreso de Carlos X, este lo regalase al museo local en recuerdo de su estancia en la región, en 1828, porque el tema en sí mismo, una gesta medieval muy popular en Lorena, cumplía todas las convenciones del género.

A cambio, el atrevimiento de *La balsa de la Medusa*, su vacío temático, se juzgó como un ataque particularmente violento a la jerarquía de los géneros –que había sido siempre el punto de partida inexcusable para formar parte de lo que se entiende como *arte*–, en favor de una «inmediatez» de la expresión directamente comprensible. En consecuencia fue rechazado y el Gobierno no lo adquirió, causándole un desengaño del que nunca se recuperó (finalmente sería comprado por el Estado en la venta póstuma de los bienes del artista en 1824, yendo directamente al Louvre).

Es probable que el propio Géricault, en su batalla, no comprendiese al alcance histórico de su apuesta y no supiese que estaba inaugurando una era nueva, que era el pionero de un combate de la vanguardia, luchando por su reconocimiento en el espacio expositivo que la historia le asignaría sin tardanza. Su fracaso auguraba el inicio de la rebelión que empezaba a despertarse entre los artistas más radicales en la sociedad liberal y que volvió a estallar con motivo de otro episodio destacado. Ya en la Francia del Segundo Imperio y en 1854, cuando se anunció la ambiciosa muestra que durante la Exposición Universal que se iba a celebrar al año siguiente en París, para mostrar el estado de las artes en el mundo industrializado, Gustave Courbet presentó una serie de trece lienzos para ser expuestos: junto a *Bonjour, M. Courbet*, que fue aceptado a duras penas, los más importantes, el *Entierro de Ornans* y *El taller del pintor*, fueron cuestionados duramente y el pintor se indignó ante la intención del jurado de colocarle en compañía de artistas indeseados –«en definitiva, querían matarme», explicará–, y lo retiró. El hecho presenta nuevos ingredientes con respecto al caso de Géricault, pues el rechazo ahora no procedía de la institución, sino a la inversa, de la negativa del artista a ser expuesto en determinadas condiciones. En una exhibición donde las estrellas eran el clasicista Ingres y el exótico Delacroix, y en la que el lugar de honor estaba ocupado por un lienzo que representaba a Eugenia de Montijo como una ninfa, en una especie de opereta ridícula, el culto a la fealdad que practicaba Courbet, con su realismo material, tan insolente y brusco, dejaba bien claro el abismo entre un arte oficial y pomposo y la cruda verdad de sus señoritas de pueblo y sus innobles funerales.

Humillado por el rechazo del jurado, que echaba atrás sus mejores esfuerzos, compró un terreno próximo a la exposición universal, en la avenida Montaigne e hizo construir un pabellón a sus expensas –una suma fabulosa teniendo el cuenta la zona de la ciudad, los gastos de construcción, imprenta, etc.– donde colgó sus propias telas. Seis semanas después, el 28 de junio colocó en la entrada un letrero que decía: *Du Realisme. G. Courbet. Exposition de quarante tableaux de son œuvre* y abrió sus puertas para ofrecer al público su manera de entender ese término que le había caído sin buscarlo. «Se me ha llamado *realista*...; pues bien, voy a demostrar cómo entiendo yo el *realismo*». Y aunque en la presentación del catálogo el autor reconocía que la palabra *realismo* le había sido impuesta «como les sucedió en 1830 a algunos poetas con el título de románticos», había lanzado su desafío escribiendo en su frente: *Sobre el realismo*, afirmándose en la defensa de sus principios. La palabra *exhibition*, así, a la inglesa, figura en el título del breve catálogo que el visitante podía comprar por diez céntimos y que, junto con la lista de obras presentadas contenía las ideas artísticas del autor, firmadas por él mismo, aunque posiblemente redactadas por Castagnary.

Era un gesto sin precedentes. Era la primera exposición personal en la que un artista se encargada del acondicionamiento del espacio y del montaje de las obras. Es cierto que antes de Courbet, algunos pintores convencionales como David habían expuesto por su cuenta cuadros importantes y nuevos para llegar a un público potencial; o que artistas rebeldes, contrarios al orden establecido, como Carstens y Blake se habían esforzado en hacerse con una audiencia, organizando exposiciones individuales en locales alternativos, alejados del territorio académico. Incluso el mismo Géricault había mostrado su *Medusa* a londinenses y dublineses curiosos. Pero la decisión de Courbet tenía mucho de gesto original pues mezclaba todos estas intenciones –la oficial, la mercantil y la mesiánica– en tanto que era capaz de aceptar el orden establecido, y de tener su obra bien representada en el Salón de 1855, y, a la vez, minarlo mediante una exposición de su propio arte revolucionario, patrocinada por él mismo[5]. Representaba una toma de conciencia moral frente a lo que empezaba a significar para un pintor la presentación pública de la propia obra, la compañía de tal o cual colega, el contexto artístico de la exposición. Él ya había sufrido el

5. R. Rosenblum y H. W. Janson, *El arte del siglo XIX*, Madrid, Akal, 1992, p. 278.

trato dado a sus pinturas en los Salones de 1852 y 1853, el primero en el Palais Royal y el otro en el Hôtel des Menus-Plaisirs. Tal como revelan las fotografías de G. Le Gray, lienzos como *Las señoritas de pueblo*, *Los luchadores* o *Las bañistas* se exponían confundidas en un tapiz de cuadros mediocres e indistinguibles (fig. 1). Por eso, dos años después, con este acto provocador, abandonaba el mecenazgo del Estado y apelaba directamente a la opinión pública, a la democracia, al mercado, sin pasar por el amparo oficial y se colocaba, por así decir, en el ámbito de la plaza pública, haciendo de su obra, de su «diferencia», una mercancía.

Su protector, el crítico de arte Champfleury le decía a George Sand en una carta: «Un pintor cuyo nombre ha hecho irrupción tras la revolución de febrero ha escogido sus cuadros más relevantes y ha hecho construir un estudio para exponerlos. Es un acto increíblemente audaz. Supone la subversión de todas las instituciones asociadas con el jurado; es una apelación directa al público; es la libertad, dicen unos. Es un escándalo, la anarquía, el arte arrastrado por el barro, son los caballitos de la feria, dicen otros»[6]. Su amigo denuncia la mezquindad del jurado con los jóvenes, la impotencia de comités, academias y concursos de toda especie para reconocer a los grandes artistas y, aunque muestra sus reservas frente al nuevo estilo, defiende la decisión de Courbet de apelar directamente al juicio de la sociedad, sin intermediarios; a una opinión pública que, en los últimos años, había seguido de cerca los escándalos y los éxitos sucesivos desde la presentación de *La sobremesa de Ornans*, en 1848. Es cierto, como diría después Champfleury que, con su actitud, Courbet no consiguió vender sus cuadros; que se le insistió sobre lo inconveniente de su idea de *exhibition*; que le interesaba no caer en excentricidades, porque cierta dama, que tenía influencia sobre cierto caballero, patrocinaría su obra con gusto, a condición de que fuese más juicioso; que, en suma, se trataba de una de esas tentativas desesperadas que raramente consagran a un hombre y que casi siempre le pierden definitivamente.

Nunca dejó Courbet de ser el *enfant terrible* del Salón, y las ediciones siguientes siguieron estando presididas por un rechazo insultante y por la insumisión del pintor. Con motivo de una nueva exclusión, en la edición particularmente tormentosa de 1863 (tanto que hubo de

6. G. y J. Lacambre (eds.), «Lettre a Mme. Sand», *Champfleury. Son regard et celui de Baudelaire*, Paris, Hermann, 1990, pp. 169-178.

intervenir el propio Napoleón III, que creó para los expulsados el *Salon des Refusés*) envió una carta a Le Figaro desafiando el monopolio en el gusto que a duras penas el estricto jurado pretendía detentar: «Mostraré mi cuadro en las grandes capitales europeas y en la exposición que ya se ha abierto en mi propio taller la muchedumbre se agolpa diariamente»[7].

A diferencia de Coubet, la pintura de Manet está llena de alusiones explícitas al arte de los museos. Pero ese respeto no le salvó de ser acusado de un desapego provocador frente a la tradición. «Como un hombre que cae en la nieve, Manet ha hecho un agujero en la opinión pública», decía, veinte años después del escándalo de Courbet, el mismo Champfleury en una carta a Baudelaire, cuando el artista, presentó su *Olympia* en público, esa «vestal bestial», «monstruo del amor banal», que tanto alboroto levantó en París, con motivo de su presentación en el Salón de 1865. Un alboroto que se reavivó cuando la obra reapareció en la exposición organizada dos años después por el propio Manet en el Campo de Marte, junto a la Exposición Universal, siguiendo el ejemplo courbetiano, porque como dijo en su catálogo lo importante para un artista es exponer sus cuadros, ya que «después de mirarlos durante un rato, uno se acostumbra a lo que antes parecía sorprendente o incluso escandaloso»[8].

La reacción de cólera y las carcajadas que despertó en el gran público, banalmente fiel a la tradición, no podían significar otra cosa sino que Manet estaba minando alguna ley sagrada de la pintura[9]. Que representase con esta franqueza y desenvoltura temas reservados a la caricatura o a la fotografía pornográfica; que despojase a su Venus de todo ropaje moral o exótico y que, a la vez, le diese unas proporciones reservadas a la pintura de historia; que pintase con la misma apatía un suceso cargado de drama, como la ejecución de un emperador, que una modesta hortaliza, sin mostrar el menor respeto por la «complejidad humana»; que recurriese a ese «colorido agrio que penetra en los ojos como una sierra de acero», suponía un desafío demasiado intransigente.

7. G.-G. Lemaire, *Histoire du Salon de Peinture*, París, Klincksieck, 2004, p. 160.
8. Escándalo que se repitió cuando, ya muerto el pintor, fue donado al *Luxembourg* en 1890, e incluso en 1907 cuando fue colgada en el Louvre junto a la *Gran Odalisca* de Ingres. F. Cachin y otros, *Manet. 1832-1883*, París, RMN, 1983, pp. 177-178.
9. G. Picon, *1863. Naissance la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 41-51.

Porque era imposible pintar los aspectos prosaicos del hombre actual sin ofender. La burguesía francesa, que se adaptó con naturalidad al progreso técnico y a la modernidad de las costumbres, no consentía fácilmente su simbolización artística. Rehusaba exhibir su propio mundo en el arte de los Salones y mucho menos les concedía el mérito de ser colgados en un museo cuando se trataba de cuadros de metro y medio: ni estaciones de ferrocarril, ni mujeres en enagua, ni sirvientas mulatas, ni camareras de café, ni merenderos, ni paseantes de levita. «El gran crimen del señor Manet no es tanto pintar la vida moderna, como pintarla a tamaño natural», dirá un crítico irritado. Esta reacción de autodefensa contrasta con la entusiasta actitud de la burguesía norteamericana, que se reconoce en la pintura urbana y moderna de los impresionistas –de Dégas, de Renoir, de Pissarro–, en su visión del mundo y que gustaba de sus pequeños paisajes y de sus escenas de la vida banal, lanzándose a la compra todavía asequible de estos cuadros, nutriendo sus colecciones y museos, fundados justamente en los años de eclosión del impresionismo: el *Metropolitan* de Nueva York y el *Museum of Fine Arts* de Boston, en 1870, el *Art Institute* de Chicago en 1879. Y de hecho, en 1890, cuando Manet ya había muerto, fue Monet el que organizó una cuestación pública para evitar que *Olympia* saliera del país, al saberse el interés de coleccionistas americanos dispuestos a comprar el cuadro a su viuda, y donar la obra al Estado francés, que, sin embargo, fue terminante: Manet quizá entraría algún día en el Louvre, pero jamás con ese cuadro.

Cuando casi quince años después, en 1877, el pintor retomó el tema de la cortesana en *Nana*, y de nuevo lo presentó al Salón, el jurado rechazó el cuadro de plano (fig. 2). Manet buscó un lugar de exposición pública para su tela en el escaparate de una popular tienda de *bibelots* en el Boulevard de Capucines. El hecho era todavía más degradante que el Pabellón Realista de Courbet. Resultaba insólito que un pintor que aspiraba a la distinción oficial que procuraba el Salón expusiese su obra en la vía pública y se codease con un tipo de consumidores ignorantes y ordinarios, que buscaban satisfacción a sus dudosos gustos artísticos en los escaparates de tiendas de arte trivial. Era una profanación de la dignidad del arte redoblada por el tema mismo, el de una mujer licenciosa, tan indigna y callejera como el lugar de la exposición. El cuadro no parecía merecer el espacio respetable del Salón y, al fin y al cabo, encontraba su destino apropiado, al ser presentado en la misma esfera social de la que procedían sus figuras. Arte callejero para una cortesana, arte en un local comercial para una seductora que comercia con sus favores.

Pero lo que provocaba al jurado y a los entendidos, lo que causó altercados en la calle entre los paseantes y los curiosos, no era sólo eso. La piedra de escándalo de *Nana* no provenía solo del asunto pornográfico o de la elección de una *cocotte* que todo París reconoció; lo verdaderamente insultante era el «naufragio del tema». Hasta entonces, el valor de la pintura, para el arte institucionalizado, se medía por su contenido. Y en el cuadro de Manet no había contenido. Nada se explicaba satisfactoriamente porque la escena carecía de unidad interna[10]. Esa incertidumbre, no se sabe si calculada o instintiva, que da una impresión de provisionalidad, de frescura y naturalidad, resultaba, a la vez, decepcionante, porque, como una mala fotografía, no respondía a lo esperado e insultaba al espectador como nunca antes lo había hecho. Por eso, cuando, cincuenta años más tarde, en 1924, el director de la *Kunsthalle* de Hamburgo, G. Pauli compró la obra, hubo de afrontar una virulenta campaña de oposición contra la presencia del cuadro en el museo protagonizada por sectores nacionalistas, a los que solo se pudo acallar recordándoles la tradición afrancesada de Federico el Grande.

Esta resumida historia parisina de exclusiones por parte de los templos consagrados del arte –que podría ilustrarse con docenas de casos semejantes, aunque no tan célebres– no movió ni un ápice las pretensiones de estos jóvenes innovadores, que cumplen desde 1818 con esa llamada «tradición de la ruptura» que en lo sucesivo y mantenida con creciente firmeza se va a convertir en seña de identidad de todas las vanguardias[11]. Pero a pesar de ello, la concepción de la obra, las maneras de representarla, sus formatos y técnicas, sus estrategias de difusión, todo seguirá estando destinado al «cielo» del museo. *La Balsa de la Medusa* o *Nana* están pintados teniendo *in mente* la existencia de los museos y el parentesco histórico que en él adquieren los cuadros. Dicho en otras palabras, el arte moderno no ha sido consciente de sí mismo, no ha tomado conciencia de su ruptura con el arte del pasado,

10. Hoffmann ha estudiado con detenimiento esa ausencia de contenido que tanto molestó: imposible saber, por ejemplo, a qué obedece la mirada de Nana, que perfora el espacio privado del tocador y destruye toda intimidad: si está posando para un retrato, si se siente sorprendida, si está engañando a su amante con un espectador cómplice. W. Hoffmann, *Nana. Mito y realidad*, Madrid, Alianza, 1991.

11. Entre las más célebres, cabe recordar las exposiciones impresionistas de París desde 1874, las diversas exposiciones de la Secesión vienesa en el periodo de entresiglos, las exposiciones post-impresionistas de Londres de 1910 y 1912 o el *Armory Show* de Nueva York de 1913.

Porque era imposible pintar los aspectos prosaicos del hombre actual sin ofender. La burguesía francesa, que se adaptó con naturalidad al progreso técnico y a la modernidad de las costumbres, no consentía fácilmente su simbolización artística. Rehusaba exhibir su propio mundo en el arte de los Salones y mucho menos les concedía el mérito de ser colgados en un museo cuando se trataba de cuadros de metro y medio: ni estaciones de ferrocarril, ni mujeres en enagua, ni sirvientas mulatas, ni camareras de café, ni merenderos, ni paseantes de levita. «El gran crimen del señor Manet no es tanto pintar la vida moderna, como pintarla a tamaño natural», dirá un crítico irritado. Esta reacción de autodefensa contrasta con la entusiasta actitud de la burguesía norteamericana, que se reconoce en la pintura urbana y moderna de los impresionistas –de Dégas, de Renoir, de Pissarro–, en su visión del mundo y que gustaba de sus pequeños paisajes y de sus escenas de la vida banal, lanzándose a la compra todavía asequible de estos cuadros, nutriendo sus colecciones y museos, fundados justamente en los años de eclosión del impresionismo: el *Metropolitan* de Nueva York y el *Museum of Fine Arts* de Boston, en 1870, el *Art Institute* de Chicago en 1879. Y de hecho, en 1890, cuando Manet ya había muerto, fue Monet el que organizó una cuestación pública para evitar que *Olympia* saliera del país, al saberse el interés de coleccionistas americanos dispuestos a comprar el cuadro a su viuda, y donar la obra al Estado francés, que, sin embargo, fue terminante: Manet quizá entraría algún día en el Louvre, pero jamás con ese cuadro.

Cuando casi quince años después, en 1877, el pintor retomó el tema de la cortesana en *Nana*, y de nuevo lo presentó al Salón, el jurado rechazó el cuadro de plano (fig. 2). Manet buscó un lugar de exposición pública para su tela en el escaparate de una popular tienda de *bibelots* en el Boulevard de Capucines. El hecho era todavía más degradante que el Pabellón Realista de Courbet. Resultaba insólito que un pintor que aspiraba a la distinción oficial que procuraba el Salón expusiese su obra en la vía pública y se codease con un tipo de consumidores ignorantes y ordinarios, que buscaban satisfacción a sus dudosos gustos artísticos en los escaparates de tiendas de arte trivial. Era una profanación de la dignidad del arte redoblada por el tema mismo, el de una mujer licenciosa, tan indigna y callejera como el lugar de la exposición. El cuadro no parecía merecer el espacio respetable del Salón y, al fin y al cabo, encontraba su destino apropiado, al ser presentado en la misma esfera social de la que procedían sus figuras. Arte callejero para una cortesana, arte en un local comercial para una seductora que comercia con sus favores.

Pero lo que provocaba al jurado y a los entendidos, lo que causó altercados en la calle entre los paseantes y los curiosos, no era sólo eso. La piedra de escándalo de *Nana* no provenía solo del asunto pornográfico o de la elección de una *cocotte* que todo París reconoció; lo verdaderamente insultante era el «naufragio del tema». Hasta entonces, el valor de la pintura, para el arte institucionalizado, se medía por su contenido. Y en el cuadro de Manet no había contenido. Nada se explicaba satisfactoriamente porque la escena carecía de unidad interna[10]. Esa incertidumbre, no se sabe si calculada o instintiva, que da una impresión de provisionalidad, de frescura y naturalidad, resultaba, a la vez, decepcionante, porque, como una mala fotografía, no respondía a lo esperado e insultaba al espectador como nunca antes lo había hecho. Por eso, cuando, cincuenta años más tarde, en 1924, el director de la *Kunsthalle* de Hamburgo, G. Pauli compró la obra, hubo de afrontar una virulenta campaña de oposición contra la presencia del cuadro en el museo protagonizada por sectores nacionalistas, a los que solo se pudo acallar recordándoles la tradición afrancesada de Federico el Grande.

Esta resumida historia parisina de exclusiones por parte de los templos consagrados del arte –que podría ilustrarse con docenas de casos semejantes, aunque no tan célebres– no movió ni un ápice las pretensiones de estos jóvenes innovadores, que cumplen desde 1818 con esa llamada «tradición de la ruptura» que en lo sucesivo y mantenida con creciente firmeza se va a convertir en seña de identidad de todas las vanguardias[11]. Pero a pesar de ello, la concepción de la obra, las maneras de representarla, sus formatos y técnicas, sus estrategias de difusión, todo seguirá estando destinado al «cielo» del museo. *La Balsa de la Medusa* o *Nana* están pintados teniendo *in mente* la existencia de los museos y el parentesco histórico que en él adquieren los cuadros. Dicho en otras palabras, el arte moderno no ha sido consciente de sí mismo, no ha tomado conciencia de su ruptura con el arte del pasado,

10. Hoffmann ha estudiado con detenimiento esa ausencia de contenido que tanto molestó: imposible saber, por ejemplo, a qué obedece la mirada de Nana, que perfora el espacio privado del tocador y destruye toda intimidad: si está posando para un retrato, si se siente sorprendida, si está engañando a su amante con un espectador cómplice. W. Hoffmann, *Nana. Mito y realidad*, Madrid, Alianza, 1991.

11. Entre las más célebres, cabe recordar las exposiciones impresionistas de París desde 1874, las diversas exposiciones de la Secesión vienesa en el periodo de entresiglos, las exposiciones post-impresionistas de Londres de 1910 y 1912 o el *Armory Show* de Nueva York de 1913.

de su diferencia específica, más que cuando a los artistas les ha sido posible «ver» ese pasado, atravesar la historia en unos centenares de metros, en el recorrido de las galerías de un museo. Desde entonces, el horizonte artístico del pintor moderno será ese dominio del saber constituido que establece un nexo primordial entre la implantación del museo como ámbito público, el estatuto de la historia del arte como disciplina y la condición *moderna* de la obra de arte. Al fin y al cabo, no debe olvidarse que el museo es una institución de la Revolución francesa. Históricamente, pues, su destino y el del arte moderno son indisociables. El hecho adquiere una dimensión ontológica: el museo es, a su pesar, la cuna del arte del moderno[12].

La fosa abierta en las décadas centrales del siglo XIX no hizo sino ensancharse con la irrupción de las corrientes de vanguardia a comienzos de siglo XX[13]. De nuevo, la reacción de los museos fue la de mantener a estos experimentalistas innovadores –que desde 1905 y hasta bien entrados los años treinta, dieron vida a un veloz e incesante nacimiento de nuevos lenguajes, de desconocidos modos de expresión y de formas de representar el mundo–, en la más oscura de las marginalidades, sometidos a la hostilidad y la indiferencia del arte oficial y a la desidia de los poderes públicos.

Fue entonces cuando se hizo más evidente el extraordinario contraste entre la febrilidad creativa y la colorida diversidad de miles de publicaciones y manifiestos, de centenares de ismos, y la ceguera de los museos, con su visión intocable y eternizante del arte, entendido como una sucesión pausada y regular de conquistas que, maduradas y asumidas por cada época, han de ser legadas puntualmente a la generación siguiente. Esta fue la tónica general en toda Europa[14], con po-

12. M. Foucault, «La bibliotèque fantastique», en VV. AA., *Travail de Flaubert*, Paris, Le Seuil, Points, 1983, pp. 103-122. Y como dice C. Millet, «es cierto que la cuna se abandona. Pero, para poder abandonarla, es necesario haber tomado antes unos cuantos biberones». C. Millet, «Quand le piège se renferme sur l'œuvre ouverte», *Patrimoine et arts contemporains*, pp. 57-66.

13. M. Bolaños, «Una historia negativa de la recepción social del museo», *XII Jornadas DEAC. Actas*. Salamanca, Junta de Castilla y León, 2004, pp. 25-34.

14. Desde luego fue el caso del *Museo de Arte Moderno* español, muy criticado por su conservadurismo y su escaso servicio a la modernidad. Entre 1901, año en que Picasso es premiado en una Exposición Nacional por su *Mujer en azul*, y 1937, cuando realiza el *Guernica* para el Pabellón español de la Exposición Internacional de París, el artista español de más renombre no recibió ni un solo encargo procedente de la administración española. En Francia le sucedió lo mismo, aunque hay alguna excepción: en 1921, el Museo de

quísimas excepciones y ya en los años de entreguerras, como el Museo de Lodz, en Polonia el de Hannover o el *Moma* en Nueva York, cuyos inquietos directores se esforzaron por dar cabida al cubismo, al neoplasticismo holandés o al constructivismo ruso.

Con unas pocas excepciones, la difusión de esa creatividad eufórica se produjo en un territorio marginal, al margen de las grandes máquinas museísticas que se habían consolidado en la centuria anterior, y toda la audacia creativa quedó en manos de arriesgados galeristas y modestos marchantes, de coleccionistas particulares y de los mismos artistas, que, siguiendo la iniciativa de Courbet o de Manet, deciden organizar sus propias exposiciones, de espaldas al museo, con pocos recursos, en condiciones adversas, a contracorriente, pero fieles a la voluntad del artista, ansioso de presentar su obra al público de modo más cuidadoso y fuera del desbarajuste de salones y exposiciones oficiales.

Sin embargo, aunque no conocemos con detalle las condiciones en que colgaban sus cuadros los independientes y rechazados, los modernos del siglo XIX no pusieron en cuestión el modelo expositivo de su siglo. Pedían un respeto escrupuloso por el cuadro, concebido como un espacio cerrado e ideal, abstracto, en el que la mirada del espectador podía abismarse, sin más interrelaciones ni interferencias con lo que le rodeaba. En cambio, una de las novedades aportadas por la vanguardia fue la de concebir el espacio expositivo de modo relacional, de modo que la comprensión de sus obras era tributaria de una instalación espacial y arquitectónica adecuada.

Son abundantes los ejemplos. Desde que, en 1899, el arquitecto Joseph M. Olbrich construyó en Viena un edificio de exposiciones, el primero en su género, acorde con los principios estéticos de las obras de Klimt y su círculo, todas las ulteriores *secesiones* entendieron que el modo de colgar un cuadro y el entorno de su presentación eran decisivos para comprenderlo. Su rebelión no era solo contra la ortodoxia artística, sino también contra la ortodoxia en el modo de presentar las obras de arte, contra las convenciones de conservación institucional y de la vieja museografía decimonónica. Los principios e ideales formulados en las numerosas exposiciones de los vieneses se convirtieron en un modelo a seguir, por su meditado esmero al tratar la relación de

Grenoble colgó en sus muros uno de sus cuadros neoclásicos, *Femme lisant*, donado por el propio Picasso y «gracias al excepcional conservador que fue Andry-Farcy». D. Poulot, «Les musées de France», *Musées et muséologie*, Paris, La Découverte, 2005, p. 67.

los colores de un cuadro con el del muro, la forma de agrupar las obras o la distancia entre ellas, y la necesidad, en suma, de adaptar la escenografía expositiva a las obras exhibidas. No fue la tónica general, pues las numerosas exposiciones colectivas que se producían en Berlín, en París o en Milán igualaban monótonamente a creadores muy divergentes sin tener en cuenta sus condiciones originales, como denunciaron desde Marinetti hasta Valéry, porque las despojaban de su fuerza subversiva.

Pero en ocasiones, la atención a la presentación física a veces adquiría una eficacia muy convincente. En la exposición realizada en Petrogrado llamada *0.10. La última exposición futurista* en la que Malevich dio a conocer el movimiento suprematista, llamaba la atención, por su radicalismo formal, el cuadro nº 39, titulado *Cuadrado negro*, colgado en diagonal en la parte superior del encuentro entre dos paredes junto al techo (fig. 3). La obra colocada así gozaba en la tradición rusa de un significado especial, ya que se trata del lugar reservado al icono sagrado que albergaba toda vivienda. Se llamaba *Krasny Ugol*, el «bello rincón» o «rincón rojo», el ángulo interior derecho de la sala principal, en la intersección de dos paredes, donde se colocaban las imágenes sagradas. Era el lugar principal de la casa y todo visitante, al llegar, se acercaba a ese punto que evocaba la presencia divina. Tanto Tatlin como Malevich conocían bien la costumbre y su significado. Este dirá: «Aquí veo el verdadero significado del rincón ortodoxo en el que se encuentra la imagen sagrada; lo divino ocupa el centro del rincón. El ángulo simboliza que no hay otro camino a la perfección que el camino del ángulo. Es el término del movimiento»[15]. Pues, en efecto, así colocado, el cuadro parecía despegarse del muro y proyectarse en el espacio.

Este deseo de provocar un cambio en los hábitos perceptivos del espectador encontró uno de sus experimentos más radicales en el acondicionamiento que Lissitzsky realizó para la colección de arte abstracto de un pequeño museo provincial en Hannover, en 1927 (fig. 4). Se trata un hito de la museología moderna, pues no se limitó a una exposición más o menos cuidadosa o sobria de las obras, sino que inventó una escenografía que respondía a los presupuestos estéticos y espaciales de la abstracción poscubista, a la que él mismo pertenecía –pues, como decía, «no tiene sentido colgar una obra de Leonardo en una pared pintada por Giotto»–. El constructivista soviético organizó

15. L. Boersma, *0.10. La dernière exposition futuriste*, París, Hazan, 1997.

dinámicamente el espacio de la sala creando un ambiente reversible, móvil e ingrávido, a través del tratamiento del color cambiante del muro, de la estructura de las vitrinas, de la movilidad de los paneles que contenían los cuadros y de la disposición difusa de la luz. «El espacio no debe ser un ataúd», un ambiente eternizante e inmóvil, argumentaba Lissitzsky decidido a arrinconar el catecismo que había inspirado el ordenamiento de tantos grandes museos europeos[16].

Pero, aunque los primeros movimientos de vanguardia combatieron este dogmatismo y la sacralización del pasado, no por eso renunciaron al museo como un espacio de diálogo necesario con la historia del arte. Fue esa mirada respetuoso la que permitió a Kandinsky aprender a «pintar el tiempo» contemplando los Rembrandt del *Ermitage*, a Picasso, a apropiarse de los desnudos del *Baño Turco* visto en el *Louvre*, o a Jackson Pollock a inspirar sus flameantes pinceladas en las visiones toledanas de El Greco descubiertas en el *Metropolitan Museum* de Nueva York. Ni siquiera en sus episodios más descontentos esta primera modernidad del siglo XX dejó de medirse con la tradición –clásica o moderna, para adoptarla o negarla– y no renunció a orientarse en la historia y a tomar como parámetro de su inspiración la institución reconocida de *la pintura*.

A cambio, en los años sesenta y setenta, en el contexto general de una crisis de todos los sistemas de poder dominantes, una segunda oleada de vanguardismo asaltó la cultura en Europa y América poniendo en cuestión, con formas y argumentos de un radicalismo sin precedentes, el papel y el funcionamiento de los museos. Se les acusó de ser lugares de domesticación y censura del creador, de idealizar la historia, de legitimar jerarquías tradicionales, de sancionar interpretaciones interesadas del saber, de ignorar la realidad del espectador. En suma, de vivir en un limbo falsamente inocente. Al rechazo se unieron críticos, galeristas y conservadores y se extendió una hostilidad universal contra el comercio del arte y el negocio de marchantes y coleccionistas, contra el afán de los artistas por hacer carrera y el oportunismo de los críticos. Y así, a la consigna de «¡*La Gioconda* al metro!», los conservadores de museos desertaron de sus obligaciones,

16. K.U. Hemken, «Arte pan-europeo y alemán. El Lissitzky en la Internationale Ausstellung de Dresde», en *El Lissitzky. 1890-1941*, Madrid, Caja de Pensiones, 1990, pp. 46-55. M. Bolaños, «La exposición como utopía: algunas experiencias ejemplares», en J. P. Lorente y D. Almazán (eds.), *Arte contemporáneo y museología crítica*. Zaragoza, Prensas de Zaragoza, 2003, pp. 203-216.

los artistas se negaron a exponer en instituciones públicas y las galerías de arte cerraron sus puertas. Era un paradoja, pues se vivía un momento de expansión del mercado del arte, de creciente importancia de los museos de arte moderno y de desarrollo de los estudios de museología y culturales en general. Pero el abismo que se abrió entre el arte contemporáneo y el espacio museístico parecía insalvable.

En ocasiones la crisis alcanzó la dimensión de un sabotaje activo, como el ejercido en 1969 por la *Art Workers Coalition* (AWC) –entre cuyos promotores se hallaban Carl André y la comisaria y crítica de arte Lucy Lippard–, que desplegó una violenta tarea guerrillera contra el *Moma*, el museo más comprometido con la difusión de la modernidad, que incluyó ocupaciones por la fuerza de su vestíbulo y *performances*, como un provocador «baño de sangre» –alusivo a las matanzas de My Lai, en Vietnam–, o la *Apelación a la fulminante destitución de todos los Rockefellers del patronato del Moma.* Además presionó sobre las políticas de los museos neoyorquinos, exigiendo el incremento de la presencia de los artistas en las comités de dirección, el aumento de las actividades de los museos desde el poderoso Manhattan hacia sectores pobres y marginales, y la reserva de espacios para mujeres y minorías en las galerías, a la vez que denunciaba la complicidad del museo con el sexismo, la exclusión racial y la guerra imperialista[17].

Las corrientes y grupos que emergieron en esos años, tan distintas en sus discursos y en sus prácticas –el *pop art* y el arte conceptual, *Fluxus*, el *arte povera*, el fotorrealismo o los minimalistas– eran, sin embargo, unánimes en su huida del museo. Deseosos de incluirse en la vida ordinaria, de huir de los canales comerciales y de comunicarse con un público joven y más extenso, invadieron la calle, se retiraron a trabajar al desierto, a los suburbios fabriles de las ciudades, y prefirieron mostrar sus producciones en talleres, escuelas y fábricas abandonadas.

Y, sin embargo, en su mismo movimiento de denigración, no fueron pocos los que, al hacer estallar por los aires la «obra de arte», en sentido figurado y en el literal, recogieron en la explosión a la institución museística. Era su misma ambigüedad, su carácter abierto e indeterminado, su gusto por esa estrategia de la disensión, lo que los echaba en brazos del museo; no, por supuesto, en signo de conformidad, sino, al contrario, bajo la forma de una enmienda a la totalidad. Unas veces se impugna su papel simbólico, su influjo cultural o su dependencia de los poderes financieros; otras se promueve la confrontación con sus elementos constituyentes o con sus mecanismos de funcionamiento: sus criterios museográficos, el aura que otorga a cualquier obra, el papel del conservador, la mirada del espectador. No hay que olvidar que este activismo radical confluía, en el campo del pensamiento, con una reflexión teórica más meditada sobre el concepto mismo de «obra de arte» y la necesidad de ir más allá de esta, como tal, e integrar en su análisis las condiciones de su distribución y de su recepción por el espectador, las interpretaciones que suscita y que forman parte de prácticas institucionales nunca antes consideradas. Y en ese proceso de asimilación cultural el museo es el destino natural que, en la modernidad, aguarda a toda obra de arte.

17. M. A. Staniszewsky, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art.* Cambridge, Massachussets, MIT, 1998, pp. 263-269; y Th. Crow, *El esplendor de los sesenta*, Madrid, Akal, 1996, p. 151.

Ese problema había sido anticipado Duchamp, cuando en las dos exposiciones surrealistas que organizó en 1938 y en 1942 redujo en lo posible la visibilidad real de las obras –en la primera, *Exposition International du Surréalisme*, colocando mil doscientos sacos de carbón colgados del techo sobre una estufa, y en la segunda, *First Papers of Surréalism*, ya en Nueva York, trabando la circulación del visitante con una red de cuerdas que le impedía literalmente acercarse a las obras– para significar su oposición a la veneración oficial con que el surrealismo había sido asimilado, la decadencia que suponía la práctica de la pintura de caballete y la consiguiente complacencia en la contemplación y su desconfianza del formato mismo de exposición retrospectiva.

Que la historia del arte de la vanguardia se *recorta* sobre la historia del museo se pone de manifiesto en la obra de algunos grandes artistas de los sesenta que rechazan la cultura museal y trabajan sobre ella como si fuese un campo minado de dudas y disensiones. Abandonan su oficio de artista y simulan convertirse en coleccionistas o conservadores, en técnicos que se ocupan del embalaje y del transporte de obras de arte, de la inauguración y el montaje de exposiciones y museos. Se trata de quebrar el discurso del museo «desde dentro». El malogrado Marcel Broodthaers (1924-1976), un librero y poeta belga que se pasó a las artes plásticas en 1963 escayolando los 50 ejemplares de su último libro de poemas, tomó el universo del museo como eje de su discurso artístico al diseñar una singular y mantenida experiencia de *no-museo*, que le permite hablar de las preocupaciones más sinceras de su generación: la insinceridad, los vínculos entre el arte y la

mercancía, la carrera del artista, los hábitos rutinarios en la percepción del arte y el museo como un ámbito codificado del saber. El propio artista había participado en mayo del 68 en la ocupación del *Palais des Beaux-Arts* de Bruselas, con el fin de forzar la dimisión de sus dirigentes y crear una comisión de autogestión formada por artistas y críticos de arte.

Es en ese marco, en diciembre de 1968, cuando el artista presentó una serie de «exposiciones», bajo el nombre de *Museo de Arte Moderno. Departamento de Águilas* (fig. 5). Era un experimento extraño, pues se trataba de una obra de arte que a la vez era un museo, un museo ficticio, «un montón de nada», porque, como decía su autor, «la ficción nos permite visualizar a la vez la realidad y lo que esta disimula». La primera, instalada en su estudio de Bruselas, subtitulada *Sección siglo XIX*, imitaba todo lo que se espera de esa institución: se contrató a un transportista que colocó cajas de embalaje bien etiquetadas, pero vacías, sobre las que había una cincuentena de postales de Ingres, Courbet, Corot o Puvis de Chavannes; es decir una selección que alude al momento de la historia del arte en que el aura de la obra empieza a diluirse. Se realizó una inauguración oficial, a la que se invitó a un auténtico director de museo, Johannes Cladders, director del de Möchengladbach, uno de los centros más comprometidos con esta generación de artistas; gozó de invitaciones, discursos y aperitivo, durante un año estuvo abierta al público, con las cajas vacías ocupando la sala, y mantuvo correspondencia sobre actividades propias de la institución, como prestamos de obra, felicitaciones por Navidad o petición de subvenciones. El hecho mismo de transformar su taller, un lugar de producción y de origen creativo, en un museo, un lugar de recepción y de destino final de la obra ya concluida, no dejaba de ser un empeño por confundir y trastocar la práctica del arte con su discurso institucional[18].

Este experimento generó paradójicamente una actividad propia y empezó a exponerse en museos reales, donde Broodthaers se atribuía el papel de prestatario de la colección o el del conservador científico del museo, un «parásito», a su juicio. En 1970, organizó en Middelburg un *Gabinete de Curiosidades*, y en la *Kunsthalle* de Düsseldorf, con ocho obras de arte auténticas, repitió la *Sección siglo XIX (bis)*. Al año siguiente organizó una *Sección Cinéma* y, en Colonia, una *Sección Financiera*, subtitulada *Se vende museo, por quiebra*.

18. B. Buchloh, «Los museos ficticios de Marcel Broodthaers», *Revista de Occidente*, 177, febrero 1996, pp. 47-64.

Fue en Dusseldorf donde presentó la más ambiciosa de la serie, una *Sección de Figuras. El águila desde el oligoceno a nuestros días*, con mas de trescientos objetos en forma de águila, desde san Juan Evangelista hasta Walt Disney, y cuyo título, propio de una seria exposición temática, daba un toque de falso cientificismo. El águila, un animal «pesadamente cargado de nociones simbólicas e históricas» que encarna «el discurso del amo», «es, como el tigre de papel, un monstruo endeble. Anida en los museos públicos. Tiene un doble carácter: por una parte desempeña el papel de una parodia social de las producciones artísticas, por otra el de una parodia artística de las producciones sociales»[19]. Cada una de las piezas iba flanqueada por una etiqueta con la numeración de la obra y la indicación *Esto no es una obra de arte*, un reconocimiento a la eficacia de las ideas de su admirado Magritte, en *Ceci n'est pas une pipe*. El visitante de la exposición que quería comprender su sentido era obligado, como decía Kirkeby, a dar un largo rodeo mental, colocado ante algo «que está ahí, pero no se ve... Como si Beethoven actuara en una película de Tati». Su recorrido físico implicaba un desvío instructivo entre objetos sospechosamente candorosos, normales y absurdos a la vez, sencillos y complicados que le hacían pensar, con cierto sentimiento de culpa, en su falta de entrenamiento, en todos los artículos especializados que debería haberle leído, «como cuando uno se encuentra ante su propia muerte y no le viene a la cabeza ni una sola idea»[20]. En 1972, con la presentación en la *Documenta* de Kassel de una *Sección Publicitaria* –con catálogos y fotografías de las secciones precedentes y algunos marcos vacíos, que solo contenían palabras de objetos no mostrados– Broodthaers concluye la experiencia y cierra el museo, al ver cómo había pasado de un estadio solitario y heroico a su consagración.

Con ese motivo, el artista expuso a su amigo Cladders un balance del significado que encerraba su experiencia que no había sido otra cosa que una tentativa de analizar el engaño, a través del engaño mismo. El museo normal y los que le defienden y representan se limitan a escenificar una forma de verdad. Hablar de este museo equivale a discurrir sobre las condiciones de esa verdad. «Hay una verdad de

19. *Marcel Broodthaers*, Madrid, Museo Centro de Arte Reina Sofía, 1992, p. 221.
20. P. Kirkeby, «Museum. Marcel Broodthaers», *Arte y Parte*, 28, agosto-septiembre 2000, p. 79.

la mentira. El museo ficticio intenta saquear al auténtico, al oficial, para potenciar y dar verosimilitud a su mentira. También es importante descubrir si este museo ficticio puede arrojar nueva luz sobre los mecanismos del arte, del mundo y de la vida del arte. Con mi museo, yo planteo esa cuestión... Me repliego en el escondite del museo. En este sentido, el museo es un pretexto. Quizá la única posibilidad que tengo de ser artista es ser un embustero, porque, al fin y al cabo, todos los productos económicos, el comercio, la comunicación son mentiras. Y la mayoría de los artistas adaptan su creación al mercado, como si fuese una mercancía industrial»[21].

Esta liebre que Broodthaers soltó, al reconstruir de un modo tan cáustico la noción de museo, iba a ser perseguida por muchos artistas en los años inmediatos, que tomaron el museo no tanto como un enemigo con el que medirse, sino como una fuente imaginaria de su inspiración. La *Documenta V* de Kassel, celebrada en 1972, supuso un punto de inflexión en esta relación abismal, a partir de la cual empezó una historia nueva y bien distinta. Fue allí donde Herbert Distel presentó su *Museo en cajones*, un museo de arte moderno contenido en un mueble con pequeñas gavetas para guardar bobinas de hilo, con quinientos compartimentos que albergan otras tantas miniaturas de obras donadas por Larry Rivers, Richard Estes, On Kawara o Paik. Esa edición sirvió igualmente de marco para la exhibición del *Mouse Museum* de Oldenburg, que recogía un microcosmos de objetos y juguetes vulgares que el artista había ido reuniendo durante años, casi una *Wunderkammer*, absurdamente clasificados según su forma, tamaño y color, en una vitrina cuya forma recordaba al perfil de *Mickey Mouse*.

Desde mediados de los años setenta, y de un modo más abierto y decidido en la década siguiente, la guerra contra el museo perdió su virulencia, dejó de ser una expresión de antagonismo y se convirtió en una estrategia ordinaria de producción artística; en un *topos* de la imaginación desde el cual se podía observar el mundo y contarlo. Devino, casi, en un nuevo *género*, como lo había sido el paisaje en el siglo XIX o el retrato en el Barroco. Las objeciones de conciencia a su existencia dejaron de ser relevantes para los artistas; o mejor dicho, el museo se sintió bastante fuerte como para ser el ámbito ideal donde defender esas objeciones y otros razonamientos catastróficos, y llevarlas hasta el final. Durante las décadas finales del siglo XX, y aún hoy, el

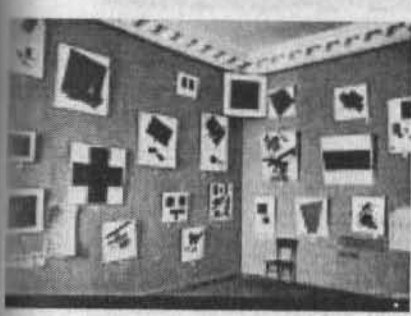
21. Marcel Broodthaers, *op. cit.*, p. 229.

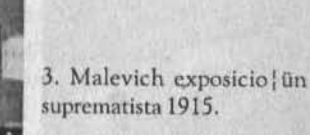
fantasma del museo, su condición simultánea de cielo y de infierno del artista radical, será un estimulante alimento de la imaginación (fig. 6). Kabakov entendía muy bien el trasfondo de este contrasentido cuando, en sus conferencias de 1993, expresaba su convencimiento de que «el único lugar en el que esta guerra puede llevarse a cabo es el mismo museo, la institución contra la que se combate. De modo que esta guerra, o mejor la historia de esta guerra, constituye el tejido mismo de nuestra cultura artística»[22].



1. Le Gray Salon de 1852.

2. Manet nana.





3. Malevich exposición suprematista 1915.

22. Cit. en J. Putnam, *Le musée à l'œuvre*, París, Thames and Hudson, 2002, pp. 92-93. Uno de los mejores ejemplos de esta reflexión irónica del museo sobre sí mismo fue la exposición *Els límits del museo*, celebrada en Barcelona en la Fundación Antoni Tapies en 1995.


4. Lisstizsky gabinete abstracto.


5. Broodthaers museo de arte moderno.


6. Kabakov, incidente en un museo.

Autorreferencialidad en el arte contemporáneo: del sentido institucional a las paradojas expositivas

Efrén Giraldo *

I


Michelangelo Da Merisi, Caravaggio, *Narciso*, 1600.
Óleo sobre lienzo, 110 x 92 cm. Galería Nacional de Arte Antiguo.

La primera obra tiene una composición simple: un chico se mira atentamente en el espejo ofrecido por el agua. El primer joven, el real (que no es real porque es también ficción creada por la pintura) mira atentamente al otro (más irreal aun, porque es irreal dentro del espacio ilusorio de la obra). Parece querer abrazarlo, aun sin ser conciente de qué fin le espera.

El mito de Narciso conoce dos versiones sobre su muerte: por ahogarse al intentar la fusión amorosa con el reflejo o por la inanición que le causara la imposibilidad de abandonar el agua. Caravaggio parece ser conciente de tal ambigüedad, pues en su pintura hay latente una inminencia doble: la de la inmersión o la del desmayo. Sin embargo, el artista no parece interesado en el mito como tal. La pintura parece concebida más para expresar una fuerte conciencia sobre los límites entre la realidad y el arte; es una declaración sobre la representación y sobre la identidad humana. Aquí, el barroco de Caravaggio no se

* Profesor Facultad de Artes, Universidad de Antioquia.

vincula solo con la proverbial teatralidad que se le atribuye. Hablamos de un barroco (el de Shakespeare, el de Cervantes, el de Calderón) afecto a los juegos del cuadro en el cuadro, el teatro en el teatro y la novela en la novela.

Es una indagación sobre los límites de la realidad y del arte mismo. Solo que la indagación se hace representando la misma representación. Como Narciso, el arte se mira a sí mismo y no a lo que hay fuera de él.



Edouard Manet, *Retrato de Emile Zola*, 1868.
Óleo sobre lienzo, 146 x 114 cm. Museo D'Orsay, París.

La segunda obra es más compleja: un hombre que leía se ha ausentado del poder cautivador del libro, o quizás está pensando en su contenido. Entre él y el espectador se interpone el gesto absorto; al fondo, aparece un grupo de imágenes: estampas, cuadros y reproducciones de lo que parecen ser otros cuadros. El libro quizás ha llevado al lector más allá de todos los libros. Como en Caravaggio, el cuadro nos ensimisma en la lógica y la dinámica de la imagen y nos aleja de la pregunta por la situación del personaje, que según el título es el escritor Emile Zola. Solo que aquí no se trata de la imagen especular que ofrece el acto repentino de descubrirse en una superficie reflectante. La imagen de Manet cita otras imágenes, y aun los actos de representación fallidos o incompletos aparecen en su obra en un diálogo de planos del que no se salva ni siquiera una obra suya, la *Olimpia*, que aparece en el fondo como el fantasma de Hamlet en la penumbra del estudio. Piénsese también en los borradores y esbozos apilados sobre la mesa de trabajo, en la mirada del escritor lector que vaga en una especie de limbo entre el libro y la realidad externa e intenta quizás imaginar, quizás formarse una idea.

Es inevitable pensar en la modernidad de Manet, en ese carácter visionario que le permitió intuir en esta obra el hecho, declarado después por Benjamin y Malraux, de que la obra y la experiencia del espectador se modifican por la reproductibilidad, por la capacidad que tienen algunos medios de hacer nuevas imágenes con imágenes ya existentes.

La obra de Manet anticipa la lógica de la cita, la apropiación y el contexto[1] y enfrenta los factores de representación primaria y secundaria, así como las diversas concepciones sobre el espacio pictórico por las que ya era reconocida. Como propone Thomas McEvilly en otro caso, los bigotes aplicados por Duchamp a la Gioconda no solo hicieron que la reproducción intervenida fuera una nueva obra, sino que tal acto añadió contenido a la versión inicial. Lo secundario altera lo primario; la réplica, con o sin nuevos indicios o huellas, infringe el espacio de la obra original, del cual se hace indiscernible.

II



Pablo Picasso, *Naturaleza muerta con rejilla de silla*, 1912. Collage.

La tercera imagen es más arriesgada en su intención de presentar la acción del arte sobre el mundo: un cordel rodea una porción de realidades *reales* y realidades representadas que cohabitan misteriosamente: de un lado, una rejilla de silla; del otro, unos signos que reco-

1. Gerard Vilar, «Para una estética de la producción: las concepciones de la escuela de Fráncfort», en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1996. p. 151.

nocemos como letras y unas huellas pictóricas que vagamente recuerdan el mundo referencial. El objeto real y el objeto representado comparten un ámbito que los obliga a una tensión permanente, añadida por la enigmática presencia de los signos abstractos del lenguaje (incluso, una de las letras juega peligrosamente con el plano donde está situada). El Collage ofrece entonces una gradación que va de los objetos reales a la abstracción, de ella a las huellas dejadas por la acción del artista sobre la superficie del papel y de estas últimas a la letra. Ausencia y presencia se responden desde un ámbito que, como quiere Rosalind Krauss al interpretar otro de los papeles de Picasso, parece dar una indicación sobre cómo leerlo[2].



• Roy Lichtenstein, *Pincelada*, 1965.

La cuarta imagen, tan simple en su contenido, está llena de resonancias irónicas, sucedidas en un nivel de la obra que podríamos llamar *relacional*, en su contexto y en su forma de parodiar la tradición precedente. A primera vista, observamos una pincelada. Un gesto congelado y banalizado. Forma interpretada, forma vuelta contenido por un procedimiento de anulación del gesto. Nos dicen los historiadores del arte que, finalmente, lo que hay aquí es el chiste de un estilista, de un acérrimo crítico del expresionismo abstracto que veía en el gesto y la pintura de acción una víctima fácil para el poder satírico que tiene la repetición paródica de un estereotipo.

Es inevitable pensar en las *combine paintings* de Rauschenberg, quien a su entrópica agrupación de objetos y cosas añadía tímidos brochazos, como para armonizar el nuevo experimento con las convenciones de lo artístico. Sin embargo, la imagen estereotípica de Lichtenstein se aplica a parodiar de manera más contundente un sistema de validación fundado en la energía creativa. La representación de la pincelada no solo se limita a hablar del arte, sino a parodiar un recurso formal con su propio sucedáneo.

2. Rosalind Krauss, *Los papeles de Picasso*, Madrid, Gedisa, 2000.



Vic Muniz, *Action photo (After Hans Namuth)*, 1997.
De la serie *Pinturas de chocolate*, 60 x 48 cm.

La última imagen habla, no solo de lo que la pincelada citada e ironizada por Lichtenstein pronuncia; esta vez, los planos de autorreferencialidad son más acusados e irónicos. El chocolate, material entre los predilectos del fotógrafo brasilero Vic Muniz, autor de la obra, se comporta en su doble dimensión de elemento orgánico y materia, la cual puede, de acuerdo con ciertas operaciones, aludir por representación, por huella o por contexto a otra realidad artística.

Como en el caso de Manet y Picasso, la alusión a la representación y a la actividad artística implica varias dimensiones: la acción del pintor captada por la célebre fotografía de Namuth, a quien Muniz cita en el título (no a Pollock) y en lo que aparece como el acto plástico soberano de la modernidad: la aspersión desordenada y poética del pigmento. ¿De qué habla la obra de Muniz? ¿De un artista? ¿De una fotografía? ¿De una fotografía que a la vez habla de una superficie de chocolate que recuerda una fotografía en la que aparece alguien haciendo lo mismo que Muniz? ¿Juego de espejos? ¿Nuevo narcisismo? ¿Evasión de contenido? ¿Un paso más en la ruptura del arte con el mundo referencial y quizás también con esa tímida apropiación picassiana que ya producía vértigo? Sea huella, representación, símbolo o proposición analítica, estar frente a una obra como esta supone una situación inédita hasta ahora, en la que no solo el arte desarrolla la condición autista de estar refiriéndose a sí mismo, sino que mediatiza las formas hasta hacer indiscernibles la huella y el símbolo, el contenido y el contexto.

III

Ante procesos como los anteriormente presentados, cabe una pregunta: ¿Qué tensiones crean en el espacio expositivo obras que, además de ser ambiguas formal y semánticamente, y además de ser declaraciones sobre la misma historia del arte, ejercen una violencia contra la misma posibilidad de clasificarlas y definirlas? Este, además de la respuesta del museo a tales comportamientos, es el tema de las líneas que siguen.

Es un lugar común señalar que el arte moderno y contemporáneo está atravesado por una condición autorreflexiva. Resulta un hecho ampliamente aceptado por la crítica y la teoría afirmar que, después de la vanguardia histórica, las obras de arte extraen su validación del mismo mundo del arte, fenómeno al que la teoría ha intentado responder, bien desde la aceptación del pluralismo (Danto), bien desde la igualación de la validación con el contexto institucional (Dickie). Sin embargo, aunque la crítica del objeto estético emprendida por los *readymade* de Marcel Duchamp y la crítica cubista a la representación pasan por ser, además de procesos vaciadores (Kuspit[3]), las fundadoras de tal autorreferencialidad, ya otros artistas y periodos se habían inclinado a considerar el arte y el mundo del arte como tema y motivo predilecto.

Algunas se hallan en el manierismo, el barroco o el rococó, periodos donde ya la preocupación por el conocimiento de la naturaleza ha sido entregada a la ciencia (Argan[4]), mientras que el artista (cuya posición social ha sido diferenciada) pasa a ocuparse de exclusivos problemas artísticos: piénsese, por ejemplo, en los múltiples cuadros sobre el mundo del arte (artistas en sus estudios, coleccionistas enseñando sus bienes artísticos) y en la elección de motivos como los del cuadro dentro del cuadro, al cual varios estudios iconológicos han dado diferentes razones de ser. Lograda ya la capacidad de captar las apariencias y representar el carácter, el arte se vuelve sobre sí mismo y conoce una primera experiencia de sus límites. Hablamos, entonces, de un arte que se refiere a sí mismo y pone en entredicho, como lo hace Caravaggio con *Narciso*, su capacidad para trasmitir una visión completa y total del mundo exterior.

3. Donald Kuspit, «Collage», en *Arte y percepción*, Cuadernos Grises, Número 1, abril 2005. Bogotá, Universidad de los Andes, Departamento de Arte, pp. 72-91.

4. Giulio Carlo Argan, *Renacimiento y barroco*, Madrid, Akal, 1997, p. 134.

Y es que, al estar frente a una obra de Parmigianino o Bronzino, se asiste, no solo al rechazo de las convenciones clásicas del pleno Renacimiento o a una declaración sobre la separación entre conciencia y mundo, sino también a la afirmación de las posibilidades del arte en el contexto de sus espacios de presentación. Cuando el espectador se enfrenta a *Las Meninas* y a su acusada versión de la representación y la mirada, cuando se considera la teatralidad de un Rembrandt o un Caravaggio, se experimenta la relativización de los límites entre mundo y ficción. Aunque *Hamlet*, *La vida es sueño* y *Don Quijote* pasan por ser notables representaciones poéticas de la condición humana, estamos en verdad frente a una profunda conciencia técnica y filosófica. La pintura en la pintura, la escena en la escena y el relato sobre el relato no son, en este sentido, más que el testimonio incipiente de una nueva forma de autoconciencia, a la que acudirán las poéticas futuras con la intención, a veces afirmativa, a veces negativa, de propiciar una búsqueda de identidad para cada forma de arte y entregarla a la teoría, la crítica, la historia y el museo.

Pero el ciclo manierista y barroco no es el único que conoce tal indagación. El neoclasicismo, el romanticismo y el impresionismo reforzarían la convicción de que el arte se refiere a sus propios problemas, no ya por su creciente empeño en desprestigiar el tema como factor artístico, sino por la creación de sistemas de codificación y evaluación de la calidad que dependen enteramente de estilos del pasado y del reconocimiento de los estilos del presente en relación con sus antecesores.

Y es que, por ejemplo, en el caso del neoclasicismo, la incorporación de ideales pretéritos derivó en una estética que tenía como punto de partida otros sistemas estéticos, con lo cual el arte clásico se convirtió en referente evaluativo y teleológico, cuando no, en las versiones menores, en un simple depósito de citas y motivos. Como se sabe, alrededor de esta convicción nacerían la disciplina de la historia del arte y la misma práctica de exhibición museística, unidas desde ese entonces a prioridades evaluativas y estéticas, dependientes de las relaciones entre obras de distintos periodos históricos. Las obras de arte se miraron como espejos de pared a pared, de sala a sala, de museo a museo, de reproducción a reproducción, de época a época, y alimentaron la confianza en la coherencia interna del arte. Una obra remitía a otra y, por ende, gran parte del ejercicio de interpretación y presentación vivió una especie de intertextualidad feliz, donde todo podía ser contemporáneo de todo. Se trataba de ese proceso de semiosis

ilimitada que describió tan admirablemente Charles Sanders Pierce y que fatalizó tan claramente Foucault en su reflexión sobre la infinita referencia entre los signos y sus interpretaciones.

Como se sabe, la exaltación de lo nacional a través del reconocimiento de los estilos y los programas estéticos en el romanticismo desembocó también en un arte deudor de su autorreconocimiento y en el planteamiento de esquemas de progreso para la historia del arte y la cultura que comportarían una flamante autoconciencia. En el impresionismo, se inicia por otra parte esa reflexión sobre los valores puramente plásticos de la pintura, que llevaría a una devaluación del tema y, luego, a la búsqueda de un indicador de excelencia en los problemas estrictamente visuales, hecho que dio una dirección a las actitudes creativas de la vanguardia y a las posteriores interpretaciones de la teoría modernista: se asistió, entonces, como quería Greenberg, al desarrollo de una especie de camino en el que la pintura recorría un tortuoso camino para llegar a descubrir su esencia en la afirmación del plano.

Posteriormente, la vanguardia histórica insistió en formular sus propias ideas y convicciones a partir de un reconocimiento negativo y alarmado de la pluralidad. Podía haber muchas formas de arte, y por ello había que encontrar, hacer y pregonar la verdadera, a la vez que anular las falsas. La cancelación selectiva de las formas artísticas precedentes, un objetivo de todo manifiesto de la época, se hizo por supuesto a partir de las relaciones de diferencia o semejanza que el *ismo* en cuestión creía tener con formas anteriores. Diferencia e identidad aparecían así profundamente involucradas en el proceso de validación, un proceso que muy acertadamente relaciona Danto con la 'purga étnica'. Y es que, haciendo lo que llama Borges el «inventarse a los propios precursores» o rechazando formas que se consideraban indeseables, la vanguardia histórica buscó nuevos dominios temáticos y técnicos y asumió la carga de una tradición de la que se apropió o a la que negó con radicalismo, pero con la que debía contar para conservar una paradójica unidad de sentido y comprensibilidad. Dada entonces esta alta conciencia histórica, se convirtieron en los mejores modelos críticos para evaluar el arte precedente. Una obra respondía a otra obra de mejor manera que una glosa o un comentario. Por ende, parecía que en cualquier práctica de arte moderno estaban contenidas, analítica o sintéticamente, las formas precursoras.

Ahora bien, toda esta tendencia tendría consecuencias notables para el arte contemporáneo. Así, el conceptualismo se atrevió a declarar en sus textos-obras que el arte era el único que podía determinar su significado (Kosuth, Reinhardt)[5] y el minimalismo apostó por una condición tautológica de la visión, que negaba cualquier atribución de sentido, pues estas atribuciones no podían desprenderse del animismo y la teatralidad (Fried, Didi-Huberman[6]). Se hizo mucho más fuerte, entonces, la actividad teórica del artista, que había sido tan popular en las declaraciones y manifiestos de la vanguardia de principios de siglo, pero de una manera preceptiva. El tono de la teorización del artista era ahora más mesurado, pero a la vez tan audaz como para hacer pasar por arte las actividades filosóficas y textuales y, como se vio posteriormente, para hacer que el discurso de las ciencias sociales se incorporara directamente a la práctica del arte. Una segunda historia de aprendizaje, por supuesto, esta vez también testimoniada por el museo y la galería, ponía al arte en un nuevo y tortuoso camino: *el transitar hasta que fuera solo idea, proceso, concepto, algo que no se pudiera comprar, que no tuviera valor de cambio y que además hiciera insuficiente todo intento de análisis o paráfrasis verbal*. Y no es que, con esto, los artistas conceptuales se hubieran limitado a pregonar la autosuficiencia semántica de la obra (tan común en el romanticismo y en el post impresionismo). Sus posturas consideraban realmente que los suplementos verbales o proxémicos proporcionados por el artista a su obra (fueran explícitos o no) eran los que validaban el acto creativo o lo constituían en sí mismo y finalmente les permitirían superar la condición objetual y fetichista. Solo que, gran paradoja, el coleccionismo se encargó de mostrar que podían existir clientes para comprar una fotocopia, una fotografía que documentara una instalación o hasta una idea y reconvertir lo que se creía imposible de mercantilización en pura y cara mercancía.

Tal imbricación entre la tarea creativa y la evaluativa (la cual es responsable de algunos de los fenómenos más importantes del arte de nuestro tiempo) ha hecho, por eso, cada vez más insuficientes en el mundo contemporáneo las ideas concernientes a la correlación entre arte e historia del arte (Wölfflin, Venturi, Kultermann) y a la regulación y control interpretativos ejercidos por las obras, convicción que

5. O, incluso, que ya en sus obras se halla inmersa la crítica. Como en las fábulas borgesianas, se trata de un acto de habla que aspira a que él mismo contenga todas sus interpretaciones posibles o a un lenguaje que sea un instrumento para interpretar el mundo y para interpretarse a sí mismo.

6. Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1997.

había amparado a mediados del siglo XX el ingenuo optimismo interpretativo de la semiótica, la teoría de la información y la estética de la recepción. De hecho, el que las operaciones inherentes a la creación artística hubieran pasado de los modos de presentación de los contenidos a las múltiples posibilidades sintácticas de las formas (un relato cuyo protagonismo reclamaron para sí los críticos de la abstracción) y posteriormente a sus contextos y al análisis de su propio estatuto (otro relato del cual los seguidores de Duchamp se declararon depositarios) generó necesidades de análisis para la orientación de prácticas culturales y sociales como las del museo, las cuales no pudieron aspirar desde entonces al modelo *relacional* que proponía la presentación de obras según los parámetros de la vanguardia y el modernismo. En estos últimos dos paradigmas, de una u otra manera, el arte aparecía dócil a la interpretación, pues el espacio museal y la historia del arte establecían relaciones, casi siempre unilaterales (de rechazo o adscripción), con los estilos del pasado.

Es importante señalar, a propósito de lo anterior, que cuando se habla de la necesidad de transformar la respuesta del museo a las condiciones del arte último, esta, por supuesto, no debe entenderse en términos de la convencional separación de las tareas de conocimiento y promoción del arte. No son solo los objetos de estudio ni los métodos de las disciplinas los que resultan interrogados por estas conflictivas relaciones actuales entre teoría y arte. En un mundo del arte plural, donde los criterios de evaluación y comprensión artística están abiertos, la misma integridad del discurso de validación y presentación del arte a los públicos debe analizarse. No estamos entonces frente al problema de cuál crítica o cuál orientación museística corresponde a las demandas del arte de hoy o frente a cómo un proceso de curaduría demuestra estar *a tono* con la teoría de turno, sino frente a la cuestión de si es pertinente un discurso sobre el arte y si sus condiciones de existencia siguen siendo viables ante el desafío que suponen las actuales condiciones.

Prácticas como las diseminadas por el arte conceptual, el arte *pop*, el minimalismo, el apropiacionismo o la cita postmoderna nos ponen no solo frente a la indecibilidad de la obra de arte o frente a la imposibilidad del parafraseo o la traducción verbal, sino también ante la dificultad extrema de caracterizar el mismo discurso o, como bien lo expresa Danto, de vislumbrar un horizonte futuro para unas prácticas de intermediación que, en la mayoría de los casos, deben prescindir de los ejemplos.

Y es que, si tal situación de encrucijada, pluralismo y falta de referentes externos de evaluación de la calidad artística se vuelve patente al contemplar el panorama de la creación, algo parecido ocurre con los discursos que se ocupan de ella. La historia del arte y la crítica, como actividades hasta cierto momento correlativas, sufren ahora, además de lo señalado con anterioridad, una pérdida de identidad metodológica, dada la tendencia del arte más reciente a invalidar la intervención y la validez de cualquier teoría que pretenda sustentar en el esencialismo o la autonomía de la obra de arte cualquier explicación[7]. Cuando las obras buscan resumir en sí mismas el sentido y la teoría que les da lugar; cuando las obras buscan hacer insuficiente todo discurso explicativo derivado de ellas; cuando las obras intentan cerrar el ciclo de autosuficiencia negando el sentido y su inserción en el contexto del espectador; y, más aun, cuando son los programas curatoriales y las agendas culturales los que definen la naturaleza del arte y programan su concepción, estamos frente un punto de inflexión del que no escapan la interpretación y la promoción. Dado entonces que desde siempre el museo ha estado respaldado por esa historia, esa teoría y esa crítica que se ponen ahora en entredicho, valdría la pena mirar cómo el mismo museo podría responder de modo eficaz a una desestabilización semejante.

El panorama del arte último del siglo XX y de los discursos que de él se ocupan se revela como un hecho que en permanente esclarecimiento, tema de reflexión pero también de desconcierto respecto de las tareas del crítico, el historiador, el curador y el museólogo. Valdría la pena, por tanto, formularse algunas preguntas: ¿Cómo proseguir con un discurso que ha sido descalificado y usurpado por las mismas prácticas que le dan lugar? ¿Cómo seguir considerando que la historia del arte posee la misma relación con las otras disciplinas que han llegado para ocuparse de procesos que desde los parámetros tradicionales son incomprensibles? ¿Cómo creer que sigue entronizada en la posición de decir qué es arte y, por ende, dónde debe este presentarse? ¿Es aún la estética la teoría por antonomasia? ¿Es todavía la validación histórica el criterio de selección y evaluación? Y, en caso de ser afirmativa la respuesta para esta última pregunta, ¿de qué tipo de historia estamos hablando?

7. Piénsese por ejemplo en la manera en que estadísticamente, por lo menos en Colombia, la entrevista al artista ha desplazado dramáticamente el ensayo y el estudio de análisis escrito por estudiosos o conocedores.

IV

Y es que, si bien la relación del arte y los discursos de validación se vislumbra como un fenómeno asaltado en sus fundamentos por la autorreferencialidad y la tautología radicales de la práctica del arte más analítica, también es un hecho que los contextos expositivos han conocido un desmantelamiento semejante. En gran medida, el arte contemporáneo aparece como una práctica que interroga la exposición, la recepción y la interpretación mismas, llevándolas a un punto de no retorno o insuficiencia: un arte profundamente intelectualizado y crítico que parece superar en su agudeza la tarea del más avezado intérprete o glosador. Aun en nuestro país, las más interesantes expresiones artísticas de los últimos tiempos se encuadran en una interrogación crítica al contexto de validación y sacralización del museo que no podría pasarse por alto.

No obstante, estrategias de desfetichización, desmaterialización y deconstrucción analítica del arte han contado con el museo como una posibilidad de sentido, aún más fuerte que la que obtuvo el arte de relaciones históricas de la vanguardia y el arte esteticista del modernismo. Cabría, para los interesados, otra pregunta: ¿Por qué las manifestaciones más iconoclastas y negadoras del espacio museístico solo son válidas allí? ¿Qué tipo de solidaridades se dan entre la víctima y el victimario? ¿Estamos frente a un arte que acentúa el juego de espejos de la autorreferencialidad y se dedica a exponer la misma exposición en una movida narcisista, como quieren algunos, o declinante, como anuncian otros? ¿Es la incorporación de principios expositivos a la creación artística una alternativa constructiva o un nuevo rasgo estilístico que merece revisión?

Sea como sea, la cuestión definitiva en este momento, para museólogos y curadores, sería *por qué, de alguna manera, todo arte que proponga una innovación formal y una crítica de los medios parece buscar solo una incorporación de los factores expositivos.*

Aunque la respuesta a tales cuestiones no es sencilla, sí podríamos estar seguros de que el museo y el espacio expositivo no deben solo responder con desconcierto y timidez ante tales manifestaciones, manteniendo su condición de depósito y panteón, sino que debe activar una presencia viva alrededor del arte que se insinúa ahora como el más vigoroso: el que, tal como se señala con insistencia, se ocupa de problemas culturales.

Por supuesto, en este caso, la aceptación de la pluralidad no es un criterio para definir una política de exhibición o para estructurar el discurso que guías y orientadores dan al público. Si en el momento de la estética de la producción, el espacio expositivo era el escenario para el genio; si en la estética de la obra y el apogeo del formalismo los museos funcionaban como templos y depósitos de las innovaciones estéticas y lugar para ese diálogo de espejos en que se convirtió la lucha de los estilos, con el arte contemporáneo y su asalto a los contextos de exposición asistimos a una negación del sentido esencialista de la obra y a una afirmación del lugar de presentación como poderosa fuente de atribución de significado que debe aprovecharse y capitalizarse para el público. Hasta hace muy poco, antes de la irrupción del pluralismo y el prestigio de las prácticas curatoriales, en la sala de un museo las obras dialogaban entre sí de una manera más o menos comprensible, de un modo tan relacional como expresaba en líneas anteriores o conservando su estricta independencia. Ahora, entre tanta autorreferencialidad y paradoja, es difícil que el espectador comprenda qué hace arte a estas nuevas prácticas sin una actividad pedagógica e intermediadora que revele el sustrato histórico y analítico que hay en ellas. Caravaggio y Manet son hasta cierto punto comprensibles, puesto que la autorreferencialidad presente en sus dos obras está realizada en un código representativo que todo espectador puede identificar con facilidad, aunque, por supuesto, factores de atribución de contenido como la relación con la tradición y el tema del arte mismo se escapen de primera mano al espectador desprevenido. Picasso y sus Collages serán difícilmente entendidos mientras que la contextualización hecha por el museo no revele el estupor que, en su momento, causó la inclusión de las meras cosas en el ámbito del arte, el llamado bautizo artístico del objeto. Y, por supuesto, la presentación de una pintura como la de Lichtenstein necesita que el museo indique la pluralidad de alusiones históricas y estéticas, códigos y estrategias que allí aparecen. Se comprende la obra de Lichtenstein al lado de una obra de Pollock, pero también al lado de un proceso de orientación que indique por qué este tipo de referencias y alusiones entran en el balance de ganancias culturales del arte de nuestro tiempo. Si el arte agudiza esta conciencia histórica, esta interrelación entre discursos artísticos, cabría esperar que la misma intermediación siga tales derroteros.

Vic Muniz será, asimismo, muy poco entendido si las preguntas que formulan los divulgadores y periodistas culturales a una obra como la suya son del mismo orden que las que se hacían los espectadores

estupefactos ante la osadía impresionista o los que asistían con asombro a los ensayos de convulsión e iconoclastia de la vanguardia: *¿Es esto arte? ¿Dónde está el arte?*



Imagen de la carátula del suplemento cultural *Arcadia* de *Semana*, edición del 10 de julio del año 2006.

V

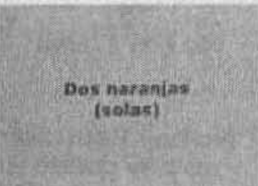
Es urgente examinar de qué manera el espacio de exhibición (y, en particular, el museo) debe responder a estas manifestaciones. También es necesario preguntarse, para el contexto colombiano, de qué forma tales paradojas generan una tensión crucial para la práctica del arte, la teoría y la promoción. Si la teoría, la crítica y la historia del arte conocen el asalto de desafíos tan contundentes como los de los estudios culturales, los estudios visuales y las teorías del pluralismo, algo similar ocurre con la reflexión sobre la presentación de la obra.

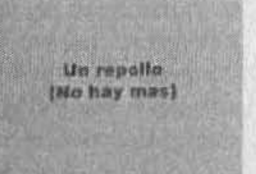
Asistimos a un momento en que la nivelación epistemológica de los objetos de estudio de la cultura, el ascenso de las industrias culturales y la banalización de lo visual hace fuertes exigencias a quienes tienen la tarea de pensar, dirigir y estimular la presencia y vida de los espacios donde el arte se presenta al público. De un lado, responder con altura a la compleja demanda de las prácticas, a veces sobreintelectualizadas, a veces indóciles, a la presentación. Del otro, combatir los criterios espectacularistas de exhibición instaurados en la conciencia del espectador por el paradigma de los medios. Convertir el museo en un parque temático no es una respuesta a la condición plural del arte ni a la injerencia de los medios: es una liquidación de lo único que podría interrogar de manera crítica y convincente la manera en que vivimos.

En su ya clásico libro *Después del fin del arte*, Arthur C. Danto proponía que la tarea de quienes pretenden explicar o presentar el arte a la gente debería consistir en describir por qué lo que estaban viendo era arte y en qué residía la *encarnación* de su sentido artístico, prescindiendo en la medida de lo posible de aquellos ejemplos, de aquella lógica de los héroes, los genios, la excepcionalidad y los autores que desde Vasari hasta Carlyle ha constituido el sello narrativo de la historia de la cultura y que, ahora, es simplemente insuficiente para orientar al espectador[8] en el desconcertante panorama artístico del presente. Podríamos añadir, también aquí, que se debería prescindir de cualquier esencialismo transhistórico y de cualquier indicador de calidad que dependa de una circunstancia parcial. Un museo no debería estar pensado para rendir culto a las glorias nacionales o para testimoniar el supuesto *compromiso* del estado con la cultura. Consideramos que una de las mayores fuentes de atribución de significado, relevancia, y calidad de una obra de arte hoy está dada por la comprensión de su relación explícita con la cultura y el arte mismo del pasado (Malraux[9]), ya sea en términos de referencia temática, explícita imposibilidad semántica, tautología o indocilidad expositiva (McEvilly[10]). Por ende, toda actividad museológica en el arte contemporáneo está obligada a ser crítica de los medios, crítica del arte y crítica del mismo museo.

Consideremos un ejemplo:

En una mesa hay una piña,
dos cebollas.
Y se van dos vasijas.





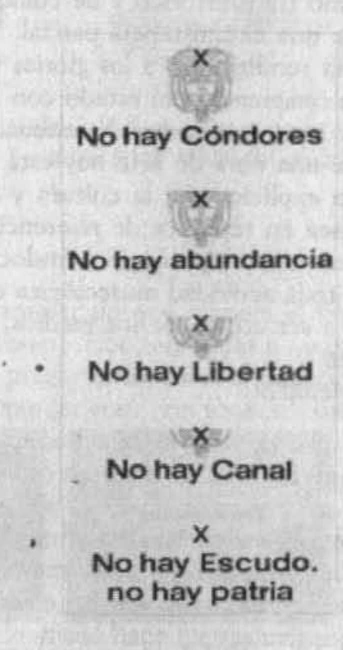
Bernardo Salcedo, *Bodegones*, 1972. 3 vallas en metal con inscripciones. 143 x 300 x 5 cm; 143 x 340 x 5 cm; 143 x 300 x 5 cm.

8. Arthur Danto, *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 174.

9. André Malraux, *El museo imaginario. Las voces del silencio. Visión del arte*, Buenos Aires, Emecé, 1956.

10. Thomas McEvilly, *Art and discontent. Theory at the millennium*, New York, Mc Pherson, 1995.

Bernardo Salcedo realizó en el año 1968 lo que él mismo llamó unos *bodegones*, una obra donde la tradicional representación de imágenes alusivas a este tipo de composiciones quedaba sustituida por palabras. El espectador se enfrentaba entonces con una obra que exploraba los límites entre el signo abstracto y el signo icónico y que, además, hallaba significado en la manera de parodiar la tradición precedente. ¿Qué posibilidad de comprensión podría extractar el espectador, si no la dada por la misma referencia al arte y por la misma crítica a los medios y canales?



Bernardo Salcedo, *Primera lección (Desaparición del escudo)*, 1970. Cinco vallas. Serigrafía, duco, madera. 450 x 270 cm.

¿Hasta qué punto podríamos admitir que el espectador comprende de la gran interrogación cultural que hay en una obra que, de alguna manera, al llamar a juicio los hábitos visuales asociados a la identidad comunitaria, acaba en crítica de la misma identificación del espectador con el estereotipo?



Carlos Uribe, *Horizontes, 1997*. Arte digital sobre lienzo a partir de la pintura *Horizontes* de Francisco Antonio Cano. 200 x 100 cm.

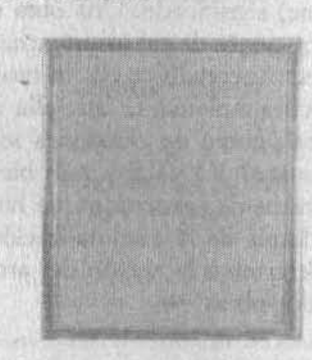
Por eso, aunque en una obra como esta la evidencia visual hace más comprensible el significado para el espectador, es claro que la operación artística resulta de un acto de apropiación y parodia que deriva su sentido del enfrentamiento con otra obra de arte a la que añade (y de la que extrae) significado. Una obra remite a otra obra y, si el espectador no es conciente de tal intertextualidad, el diálogo y el proceso de semiosis queda inconcluso. ¿Es la tarea de explicación de una obra como esta decir simplemente que ella entra en las amplias posibilidades de lo plural, como en ocasiones se oye decir ingenuamente a los guías de museo? ¿O valdría más bien la pena explicitar relaciones y develar estratos de contenido que hacen más comprensible la intencionalidad detrás de la materialización de la imagen? ¿Es la apropiación lo que determina la acción del artista con el pasado y del espectador con las dos obras?

VI

La mayoría de teóricos culturales insisten en afirmar que el arte más reciente se caracteriza por su implicación política. En este sentido, valdría la pena recordar la escéptica declaración de Adorno, quien veía en la crítica cultural una manera un tanto ligera e ingenua de

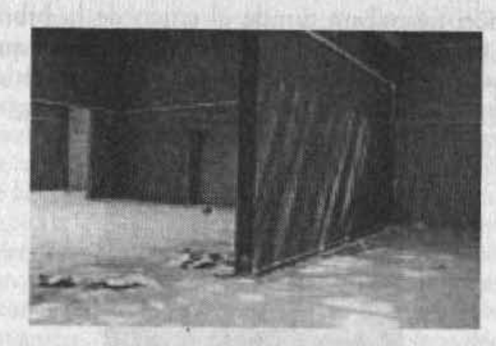
eludir la responsabilidad política de cambiar las condiciones materiales de los más necesitados[11]. Una revolución cultural y política, podría decirse, no tiene lugar en el museo o en la galería, en el performance o en la instalación donde se hacen ácidos tratamientos del tema político o social. Ocurre cuando aborda formas directas de la acción y la consideración de problemas prácticos. No cuando pretende, mediante jergas autistas, *deconstruir*, *desmantelar* o atacar instituciones y presupuestos que solo son susceptibles en el plano imaginario y muy pocas veces en el simbólico o el real. Desde una perspectiva autorreferencial y desde la consideración de los Estudios visuales, es claro que la supuesta implicación política acaba solo en una crítica de los medios y las instituciones del arte, razón por la que el mundo fáctico, ése donde ocurren los verdaderos conflictos, continúa inalterable.

Considerar el problema del arte en términos de autorreferencialidad facilita, sin lugar a dudas, reconocer la necesidad de replantear las prácticas de intermediación y promoción, que aún funcionan en nuestro país sobre supuestos modernistas, unos supuestos que han quedado ya en entredicho por el último arte. Piénsese en el famoso acto de Klein consistente en vender la nada a precio de oro. Piénsese, también, en la acción de Robert Rauschenberg, quien borró un dibujo de Willem de Kooning y convirtió el resultado, una nada creada por desaparición, en una nueva obra de arte.



Robert Rauschenberg, *De Kooning borrado*, 1953.

Piénsese en la operación recientemente realizada por el artista español Santiago Sierra, quien en el pabellón español de la Bienal de Venecia del año 2003 planteó una nueva operación de desmantelamiento, al impedir la entrada a ciudadanos no españoles al espacio donde supuestamente se emplazaba la obra. Quienes ingresaban al lugar no encontraban nada y, con la explicación del caso, comprendían la acción del artista en relación con las nociones políticas que quería confrontar: nación, identidad, foraneidad, frontera.



Santiago Sierra, Instalación en el Pabellón Español de la 50 Bienal de Venecia, 2003.

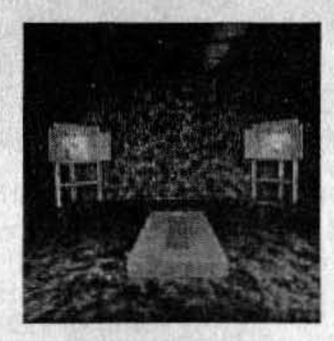
VII

En Colombia, se han dado casos semejantes de primacía del contexto y la autorreferencialidad, pero vale la pena anotar que, dada la ausencia de procesos formativos para el público y la inconsistencia de los propios artistas, tales intentos han perdido mucha de su eficacia, al dispersarse en desarrollos esteticistas que terminan siendo caricatura de la misma obra, cita de la propia parodia. Cuando el espectador asiste a la presentación de obras que atacan los mismos medios y la misma institución, debe recibir del intermediador un sustrato cultural e histórico que le permita captar las alusiones que, a veces de manera velada, a veces de modo más explícito, acaecen en el acto de contemplación. De lo contrario, ocurrirá lo que pasa en los países donde no hay una institucionalización del arte: la propuesta vanguardista no es comprendida y sus eventuales logros en la conciencia del espectador quedan en suspenso, diluida en el predicado vulgar de que algo es arte porque los artistas pueden ahora hacer cualquier cosa.

Esta situación es palpable, por ejemplo, con la obra de Nadín Ospina, quien ostenta uno de los intereses más particulares de los artistas nacionales por el problema del valor cultural de la imagen y el

11. Theodor Adorno, «La crítica de la cultura y la sociedad», en *Crítica cultural y sociedad*, Madrid, Editorial Sarpe, 1984, pp. 221-248.

lugar del arte en tal circunstancia. Con Ospina, el museo se expuso a sí mismo y propuso una interesante discusión de sus límites y encrucijadas. En la obra *In partibus infidelium*, ganadora del Salón Nacional de 1992, satirizó el actuar museográfico y el proceder de los discursos antropológico y etnográfico. Desafortunadamente, después de esta incursión en el paradigma expositivo, el artista se dedicó a proseguir una investigación formalista donde el truco de la hibridación entre *Disney* y los ídolos precolombinos perdía la elocuencia que ganaban en la instalación paródica. En pocas palabras, *souvenirs* humorísticos de una transposición cultural repetida hasta el cansancio en trucos visuales predecibles.

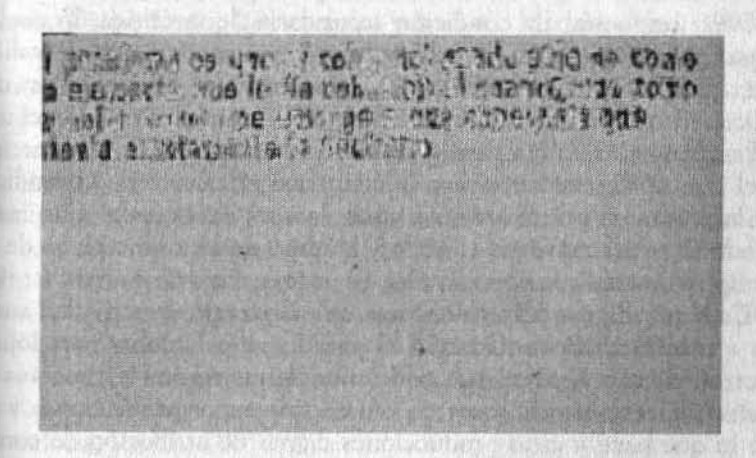


Nadín Ospina, *In partibus infidelium* (Detalle), 1992.
Réplicas de cerámicas precolombinas, vitrinas, semillas, pintura, sonidos, aroma de palo santo. Dimensiones variables. Colección Museo de Arte de Pereira.

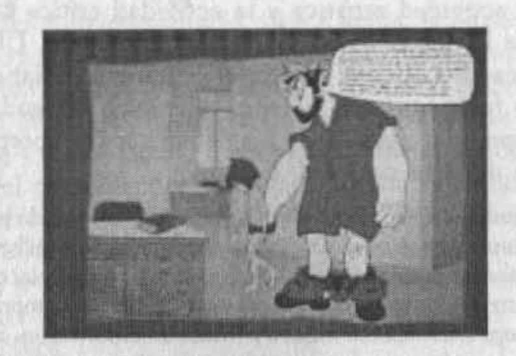
Luego, felizmente, el artista regresó a procedimientos que siguen vinculando la etnografía como referente y ha proseguido con una interesante crítica a la banalización, fetichización y espectacularización del pasado y la identidad cultural latinoamericana con una ácida crítica de los medios y la industria de los juegos infantiles, tal como queda ilustrado en su reciente instalación *Colombia Land*. Ambas obras, por supuesto, derivan su poder crítico y su validación como práctica pertinente de arte del hecho de interrogar y trabajar con categorías culturales sensibles, que solo son comprensibles para el espectador si los espacios de mediación hacen la tarea de relación y explicación del sentido que hemos planteado.

Finalmente valdría la pena considerar un interesante ejemplo que se ha dado recientemente en el arte colombiano. El del artista Fernando Uhía, quien ha propuesto hace poco un proceso de confrontación entre la actividad artística y la actividad crítica a través de la elaboración de lo que él llamó *readymades* estilísticos. Uhía, tal como aparece planteado en *Esfera pública*, el portal colombiano de Internet que es, desde hace un buen tiempo, referencia obligada para quien pretenda comprender algunos de los debates más importantes del reciente ámbito del arte nacional, declaró:

> A la pregunta *¿qué significan tus obras?*, me pareció adecuado y menos pretencioso darle una respuesta que no viniera directamente de mi boca: las pinturas deberían incluir su propia respuesta. Para esto comencé a coleccionar textos de críticos de arte nacionales en periódicos y catálogos, casi siempre publicados en esos días; luego a seleccionar frases o párrafos indemostrables. En la búsqueda, descubrí que la retórica que los soportaba era la misma que soportó las creencias e ideales de la época de la Regeneración de Rafael Núñez; de la época del Concordato con la Iglesia (1886-1942), en la que el pensamiento demostrativo, el método científico, la experimentación y el auto-reconocimiento personal y grupal fueron prohibidos y erradicados del país (¿alguna vez se han dado plenamente?), y cambiados por un obligado repaso perpetuo de los clásicos grecolatinos e hispánicos. Se me hacía increíble que en plena década de 1990, las condiciones que retardaron la modernización del país en todas sus áreas estuvieran agazapadas en esos textos, en la ofensiva publicitaria iniciada con la llamada apertura y en las políticas institucionales para la cultura y las artes.



Fernando Uhía, *Sin título*. 120 x 220 cm. Acrílico sobre tela. 1992.
Texto de Ana María Escallón: «El problema es que el color del fondo sale no como un elemento que le da cohesión al cuadro, sino como un color crudo que emerge a una superficie que intenta exactamente lo contrario.»



Quisiera ser como tú. Acrílico y letras autoadhesivas sobre tela. 1995.
Texto de Marta Traba: «Siempre ha sido, a pesar de sus propios falseamientos y de sus inmoderaciones, un pintor distinto a los demás. En un medio de mimetismos y plagios, esa condición es una virtud fundamental y generadora de fuerza plástica. Es un «pintor colérico» que obedece a su temperamento más auténtico: es un hecho real de la pintura colombiana.»

Estas obras, así sea en el campo de la expresión plástica, intentan liquidar una práctica que el artista considera inválida o caduca a partir de la incorporación del texto crítico en la misma obra de arte. La cita visual del texto queda ironizada por la imagen que se le propone como respuesta. La condición secundaria de la crítica, lo cual le ha otorgado una especie de malévolo y concluyente poder de validación, queda aquí suspendida por la conversión de la imagen en una réplica, en una crítica a la crítica. Si, como ironiza Tom Wolfe, el arte contemporáneo terminá siendo *palabra pintada*[12], es decir, un ejercicio en el que se ilustran teorías y se complace al círculo de entendidos con la puesta en práctica de sus ideas, la venganza queda consumada cuando el artista consigna el texto y lo ubica en el mismo plano de un logotipo o una imagen popular, a los que se relaciona de manera satírica.

Cada paradigma del arte reclama un nuevo tipo de actividad analítica e intermediadora. Cuando el paradigma se vuelve paradójico, autorreflexivo o agudamente conciente de los medios y procesos de exhibición, reclama entonces un museo que exponga relaciones y revele lo que hace a estas producciones dignas de atribución de contenido y de contacto con el horizonte vital del espectador. Allí la labor pedagógica, por supuesto, seguiría siendo la fundamental. Para que en Colombia un arte pueda hablar del mismo arte, de sus sistemas y de

12. Tom Wolfe, *La palabra pintada*, Barcelona, Anagrama, 1989, p. 11.

sus condiciones de contexto, requiere del fortalecimiento del propio sistema, lo cual requiere de la colaboración activa de críticos, teóricos, museólogos y mediadores, y no solo el oportunismo de unos y otros.

El mito de Narciso conoce versiones que explican su muerte por ahogarse al intentar la fusión amorosa con el reflejo o por la inanición que le causó su incapacidad de abandonar la autocomplacencia. ¿Cabría esperar lo mismo de un arte que ha asumido la clave estilística de la autorreferencialidad y la incorporación de los mismos parámetros de exhibición? Hablaríamos de un arte que, por carecer de un sistema institucional que se preocupe por la recepción, está destinado a ser incomprensible, a permanecer en el diálogo autista con las otras obras del panteón donde fue sepultado y condenado a la simple mirada de los ídolos clausurados.

Bibliografía

Adorno, Theodor, «La crítica de la cultura y la sociedad», en *Crítica cultural y sociedad*, Madrid, Editorial Sarpe, 1984, p. 221- 248.

Alberro, Alexander y Blake Stimson (Comp.), *Conceptual art: a critical anthology*, Cambridge, MIT Press, 2000.

Argan, Giulio Carlo, *Renacimiento y barroco*, Madrid, Akal, 1997.

——— *El arte moderno*, Madrid, Akal, 1993.

Benjamin, Walter, *Selected writings*, Cambridge, Harvard University Press, 1996.

Barrios, Álvaro, *Orígenes del arte conceptual en Colombia (1968-1978)*, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2002.

Bozal, Valeriano (Ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1996.

Danto, Arthur, *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999.

———, *La transfiguración del lugar común*, Barcelona, Paidós, 2002.

———, *Más allá de la Caja de Brillo*, Madrid, Akal, 2003.

———, *La Madonna del futuro*, Barcelona, Paidós. 2003.

———, *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*, Barcelona, Paidós, 2005.

Debray, Regis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1994.

Didi - Huberman, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1997.

Foster, Hal, *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001.

Fried, Michael, *Arte y objetualidad*, Madrid, Antonio Machado, 2004.
Gadamer, Hans Georg, *Poema y diálogo*, Barcelona, Gedisa, 1993.
Gallego, Julián, *El cuadro en el cuadro*, Madrid, Cátedra, 1991.
Gaskell, Ivan y Michael Joncker (Ed.), *Vermeer Studies*, Washington Nacional Gallery of Art, Yale University Press, 1998.
Guasch, Ana María (Coord.), *El arte último del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
——— *Los manifiestos del arte posmoderno*, Madrid, Akal, 2000.
——— *La crítica de arte. Historia, teoría, praxis*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2003.
Hegel, Georg Friederich, *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1988.
Kant, Immanuel, *Crítica del juicio*, Buenos Aires, Losada, 1961.
Krauss, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996.
Los papeles de Picasso, Madrid, Gedisa, 2000.
Kulterman, Udo, *Historia de la historia del arte*, Madrid, Akal Ediciones, 1996.
Kuspit, Donald, *Collage*, en *Arte y percepción*, Cuadernos Grises, Número 1, 2005. Bogotá, Universidad de los Andes, Departamento de Arte, 2005.
Lippard, Lucy, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico*, Madrid, Akal, 2004.
Malraux, André, *El museo imaginario. Las voces del silencio. Visión del arte*, Buenos Aires, Emecé, 1956.
Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Akal, 2001.
Mc Evilly, Thomas, *Art and discontent. Theory at the millennium*, New York, Mc Pherson, 1995.
Steiner, George, *Lenguaje y silencio*, Madrid, Gedisa, 1990.
———, *Presencias reales*, Barcelona, Ediciones Destino, 1991.
Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 1976.
Uhía, Fernando, «Ready zombie», en www.esferapublica.com. Fecha de consulta, agosto 12 de 2006.
Virilio, Paul, *El procedimiento silencio*, Barcelona, Paidós, 2001.
Watzslawick, Paul, Janet Helmick, Don Jackson, *Teoría de la comunicación humana: interacciones, patologías y paradojas*, Barcelona, Herder, 1981.
Wolfe, Tom, *La palabra pintada*, Barcelona, Anagrama, 1989.
Wollheim, Richard, «Minimal Art», en AA.VV, *Minimal Art*, Gipuzkoa, Koldo Mitxlena Kulturenea, 1996, pp. 23-32.

El museo agredido: entre la asepsia y la contaminación

Diego Alejandro Gómez

Desde el Renacimiento, el término museo se refiere en general al espacio que alberga una colección de objetos bellos y valiosos. Fue creado con el fin de facilitar su estudio y brindar la posibilidad de una comprensión más profunda de los mismos.

Ahora bien, ¿qué le permite a un objeto ser digno de entrar a la colección de un museo, o de ser exhibido allí?

Se considera que estos objetos deben cumplir con ciertos requisitos como: originalidad, es decir, deben ser el producto de una mente o una sociedad en particular; deben ser aptos para su exhibición, para su estudio o para ambas cosas.

Por su parte, el museo debe evitar la destrucción o deterioro de estos objetos. Por ello, la pulcritud y asepsia del espacio museal ha sido una constante en el transcurso de la historia de este lugar creado para la observación, análisis y resguardo de las producciones artísticas; esto en el caso de los museos de arte, el objeto de análisis del presente trabajo.

Los espacios museales son comparables a los espacios asépticos de una clínica: impiden la «contaminación» formal y física de las obras que se exponen en ellos.

¿A que se refiere la «contaminación» formal? Esta se refiere a que el espacio museal debe garantizar que las obras que en él se exhiben cohabiten unas con otras conservando su independencia formal, lo cual implica evitar que entren en conflicto visual, perceptivo, con las demás obras que la acompañan en la exhibición

Pero hay algo que va más allá. El museo, con su limpidez, su asepsia, su neutralidad visual en su interior y además con sus reglas y políticas de exhibición trata de mantener alejadas algunas manifestaciones que no son ni estética, ni formal, y en algunas ocasiones, políticamente correctas.

* Pintor.

Un ejemplo de estas manifestaciones es la obra *Síntoma* del artista colombiano Rosemberg Sandoval. Miremos la descripción hecha por el propio artista de su obra:

> *Síntoma* son unos textos que elaboré con una lengua humana. La lengua la impregnaba en sangre y luego escribía con ella sobre las paredes del museo. Tenía en mi mano la lengua, la frotaba con fuerza y la pared se la iba comiendo a medida que escribía un texto sobre texto, una palabra encima de otra palabra. El texto contenía palabras como: desaparición, temor, violación, muerte, asesinato. Al final quedaba un inmenso coágulo de retazos de lengua y sangre. El traje que utilicé era de plástico y gasa. Al curador lo echaron.

Se pueden esgrimir dos intentos de explicación con respecto a la exhibición de esta clase de obras en los espacios museales o en las galerías:

1- Se podría pensar que estas obras pretenden entrar en el espacio del museo para lograr su validación como manifestaciones artísticas, como objetos artísticos.

2- Se puede aducir que pretenden entrar en este espacio para violentarlo, para desacralizarlo, para convencer al espectador de que la obra artística es considerada tal por la sociedad, en muchos casos, dependiendo del contexto donde se ubique (la *fuente* de Duchamp, por ejemplo).

Sin embargo el contexto espacial no lo es todo; «contexto» conlleva algo más que unas circunstancias espaciales, ya que involucra, asimismo, una actitud particular de apertura hacia la obra.

Por lo general es más sencillo enfrentar la existencia e interpretación de una pintura ya que confiamos en la presencia de ciertos elementos socialmente reconocidos e históricamente asentados que nos dan confiabilidad en cuanto su legitimidad como obra de arte (soporte, marco, colores, el carácter mimético o expresivo, etc.), lo cual no contradice en ningún momento el hecho que nuestra actitud perceptiva es distinta a todos estos elementos, y surge de manera autónoma, no solamente como reacción a ellos.

En varias convocatorias de concursos artísticos, se hace una referencia explícita en cuanto a las obras que no se pueden exhibir, al menos directamente; entre estas se encuentran aquellas que utilizan materiales que puedan crear un ambiente insano para el público: fluidos corporales, desechos orgánicos, carne, u otros materiales que impliquen descomposición, y por ende, contaminación del espacio museal.

Veamos un ejemplo de estas convocatorias:

> d)- Cuando la obra seleccionada por el jurado contenga materiales efímeros, que por su composición, maduración o deterioro impidan el normal desarrollo de las funciones propias del museo o del espacio donde deban exhibirse, se autorizará solo la muestra de su registro, el cual deberá conservar la misma calidad en forma y contenido de la propuesta inicial.

La anterior es una de las disposiciones de las convocatorias de los Premios Nacionales de Cultura 2006: II Salón Nacional de Dibujo, organizado por la Universidad de Antioquia.

En el caso de las obras que utilizan estos materiales abyectos, uno de los objetivos que busca el artista es el de confrontar al espectador de una manera traumática con lo real. Este tipo de obras «... rechaza el ilusionismo e incluso cualquier sublimación de la mirada del objeto, en un intento de evocar lo real en sí mismo. Este es el ámbito primordial del arte abyecto, que es llevado a las fronteras rotas del cuerpo violado»[1].

Básicamente lo que busca el artista es desafiar la moral, entendida esta como actitud, como soporte y requisito para producir arte. Sus obras desafían el gusto, el consumismo del arte en la sociedad capitalista y al establecimiento del arte en sí; al desafiarlos lo que hace el artista es adoptar una posición política con su arte.

Un ejemplo de esto son las obras de Sandoval, quien en sus performances e instalaciones utiliza materiales tales como fluidos corporales (sangre, orines); partes de cadáveres; en general, materiales abyectos, de desecho, contaminantes.

La posición política a la que se hace referencia la muestra el artista, en este caso Sandoval, por medio de acciones plásticas que involucran elementos que agreden al espectador, colocándolo entre la espada y la pared, ya que en un primer momento este se ve obnubilado por la agresión a sus sentidos por parte de los materiales utilizados por el artista: excrecencias de su propio cuerpo o de otros seres que ya no existen, que han sido aniquilados por efecto de sus pensamientos políticos en algunos casos.

El artista procede así ya que

> ...llegados a este punto, liberar las pulsiones mediante la acción física es una operación productora de sentido que impregna cada obra y lleva el arte hacia la escena de una renovada atención a la fisiología y con ello a lo concreto de las cosas. Desatento a aquella belleza cuyo rasgo distintivo eran la serenidad y la mudez winckelmannianas, el arte propugna una «belleza» –llamémosla así todavía– tan diferente que a la larga ni siquiera responderá ya a este nombre. No es solo el interés dadaísta por los materiales de desecho, tampoco se reduce

1. Hal Foster, *El retorno de lo real*, Madrid, Ediciones Akal, 2001, p. 156.

a la fascinación del *body art* ante la anatomía del propio artista, lacerada en ocasiones hasta la muerte (Schwarzkogler). Desde M. Duchamp o Paul Klee, Joan Miró o Joseph Beuys, hasta Helen Chadwick, es la propensión a escenificar una energía a menudo destructora, una fuerza física que se cumple en una materia «en bruto» que sin hacer excepción de los fluidos –orina o semen, sangre menstrual, sudor o excrementos– incluye la carne degradada por la enfermedad o por la muerte[2].

Entonces ¿Por qué algunos museos y galerías impiden la exhibición de obras que involucren estos materiales? ¿Por qué pretenden que solo se muestre el registro de estas acciones? ¿Acaso no se está castrando la obra en su intencionalidad primaria de confrontar de una manera traumática al espectador con la realidad?

Lo que buscan estos artistas y en este caso Sandoval con sus obras es golpear al espectador de una manera contundente, no solo por los temas que trata en ellas (violencia política, marginación social, etc.) o por la utilización de su cuerpo en ellas, sino también por los materiales que utiliza, lo cual se vería mermado en gran parte si solo se muestran los registros de estas acciones.

Se puede aducir que la presencia de estos materiales impide el normal desarrollo de las actividades del museo o de la galería, tal como se ve en la convocatoria citada anteriormente, pero puede existir una razón más fuerte que tiene que ver con la «protección» del espectador ante estas obras que cuestionan algo más que su idea del gusto.

Los materiales utilizados en estas obras son considerados marginales, y no por lo difícil de conseguirlos, o porque sean muy inusuales, sino por el tratamiento que se les da al considerarlos residuos desechables del cuerpo humano, impuros y dignos de ser excluidos de las actividades diarias de la sociedad, y por ello mismo adquieren un poder de agresión. Aquí el asco hace su aparición, ya que, como nos dice Ian Miller:

> ... el asco se produce en situaciones en las que entramos en estrecho contacto con ciertos objetos con los que asociamos el miedo a mancharnos. Estos objetos suelen ser residuos del cuerpo humano o animal y resultan contaminantes, no porque sean obviamente nocivos, sino porque implican «inferioridad y mezquindad[3].

2. Pere Salabert, *Pintura anémica, cuerpo suculento*, Barcelona, Laerte, 2003, pp. 143-144

3. Ian Miller, *Anatomía del asco*, Madrid, Editorial Taurus, 1998, p. 27.

Y es en el asco donde radica el poder de estos elementos. Gracias a él, cuando Sandoval los utiliza, tiene garantizado el impacto en el público, el cuestionamiento que hace tanto de la institución Arte como de las circunstancias que trata en sus obras.

Antes que alejar al público, desde el punto de vista conceptual, mediante la utilización de la sangre, el semen, partes de cadáveres, entre otros materiales abyectos, lo que consigue es una identificación del espectador con su propuesta, con su cuestionamiento no solo a lo social sino a lo humano en general.

Esto, inicialmente, genera en el espectador un rechazo, pero luego de que supera la primera impresión de estar en contacto con material contaminante, el espectador pasa a un estado de reflexión sobre la acción que acaba de observar y en la cual ha participado voluntaria o involuntariamente.

Es necesario tener en cuenta que las emociones (de las cuales hace parte el asco), incluidas las más viscerales, son fenómenos sociales, culturales y lingüísticos muy ricos; son sentimientos que van unidos a ideas, percepciones y cogniciones y a los contextos sociales y culturales en los que tiene sentido tener esos sentimientos e ideas:

> Espacial y temporalmente pues, la abyección es un estado en el que la subjetualidad es problemática, «en el que el significado se derrumba»; de ahí su atracción para los artistas de vanguardia que quieren perturbar estos ordenamientos tanto del sujeto como de la sociedad[4].

Es decir que estos artistas al mostrar estas obras en las cuales utilizan materiales abyectos lo que están intentando es cuestionar los parámetros sociales, culturales y estéticos de su entorno.

Al marginar estas obras de la escena museal, podríamos decir que la sociedad está adoptando una posición de protección, más que frente a estos materiales contaminantes por su hedor físico, frente a las implicaciones conceptuales que tienen en el espectador y por ende en la sociedad.

Sandoval expresa así su intención trasgresora:

> El asunto en este tipo de obras es transgredir valores éticos y morales. Los éticos me los salto fácilmente, pero con los valores de la memoria es más difícil porque la memoria tiene que ver con los parámetros adquiridos socialmente. Con los materiales que empleo para elaborar la obra lo consigo, creo yo, porque a pesar de usar materiales tan fuertes uno les da otro tipo de lectura y dirección. Son

4. Hal Foster, *El retorno de lo real*, Madrid, Ediciones Akal, 2001, p. 157.

vísceras pero tratadas sin expresión y con mucha frialdad. Es un trabajo con vísceras, pero sin aire expresionista ni minimalista. En esta performance con vísceras yo no derramé ni una gota de sangre en el piso. Lo único que había era un fuerte hedor, que era lo que anudaba la pieza. Era un olor (sic) fuertísimo a formol con víscera pútrida. Dolor entorchado en piedad[5].

De lo dicho por Sandoval podemos concluir, por un lado, que él busca con sus obras, con la utilización de elementos abyectos en ellas, transgredir los valores que componen los valores sociales, es decir, intenta transgredir la sociedad en sí ya que cuestiona a sus individuos en particular, el artista da una lectura a los materiales que utiliza muy diferente a la que hace el espectador; por el otro, Sandoval adopta una distancia crítica frente a ellos, y esta la da su aproximación directa a ellos.

Por el contrario, el público en una primera mirada a la obra entra en contacto de una manera traumática con los elementos abyectos; la asepsia en la cual se desenvuelve su cotidianidad se ve violentada por elementos que son considerados de desecho orgánico; elementos malditos para un ser límpido que diariamente se deshace de sus residuos corporales.

El espectador lo que ve y percibe en primera instancia en las obras de Sandoval son solo vísceras, excrecencias corporales; no toma en esta etapa ninguna distancia crítica ni asocia estos elementos abyectos a una metáfora en particular, a ningún simbolismo. Solo cuando el espectador supera la reacción primaria de asco puede entrar a reflexionar sobre la obra, sobre lo que el artista quiere comunicar, cuestionar. Es entonces cuando se da cuenta de la acción política que esto implica, relaciona dichos elementos con una agresión no solo a él sino a la sociedad de la cual es producto y en la cual se desenvuelve cotidianamente.

Con referencia a estos elementos utilizados en la obra de arte, nos dice Kristeva: «El excremento y sus equivalentes (putrefacción, infección, enfermedad y cadáver, etc.) representan el peligro proveniente del exterior de la identidad: el yo (moi) amenazado por el no-yo (moi), la sociedad amenazada por su afuera, la vida por la muerte»[6].

A su vez el espacio museal, en la mayoría de los casos, niega la entrada de estas manifestaciones plásticas a sus dominios, ya sea por

5. Hans Herzog, Conversación entre Hans-Michael Herzog y Rosemberg Sandoval, en http://www.debate-cultural.org.ve/Visuales/RosembergSanovadl.htm. consultada 3-08-05.

6. Julia Kristeva, *Poderes de la perversión*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1989.

las implicaciones (contaminación ambiental) que tendría la exposición de obras que involucran elementos susceptibles de descomposición, o por la agresión a normas estéticas, políticas o de cualquier otra índole, que se ven cuestionadas por los artistas que producen estas manifestaciones artísticas.

El museo, en la mayoría de los casos, con su asepsia intenta poner un límite a estas obras plásticas que se convierten en una nueva forma de ver la realidad.

Ya no se muestra un buey desollado como lo ha hecho Rembrandt, sino que se muestra al buey desollado en sí como ocurre en el *Teatro de orgías y misterio* del accionista vienés Hermann Nitsch.

¿A qué se ha debido esto? Pere Salabert intenta dar una explicación cuando dice que

> Hay un punto de inflexión histórica, un desvío a partir del cual la producción artística moderna después de tanta restricción cae en una especie de incontinencia. Pronto veremos al arte hacer virtud de la prodigalidad entregado a la exuberancia, sus formas se emanciparán abriéndose en todas direcciones. Cese de la pintura desganada y anémica de hechuras sin substancia, camino abierto a un arte nuevo y suculento, se diría casi nutritivo. Ahí la atracción de las formas será gloria de la carne al mismo tiempo [...]. Atribuyo suculencia, pues, llamo suculento a este arte que interroga nuevamente el cuerpo, que recupera la materia, impulsa su retorno al tiempo y la mundanidad y por tanto indaga en la corrupción. Arte suculento: substancialidad de la carne, presencia copiosa, cuerpo opulento[7].

El museo debe abrir espacio a estas nuevas maneras de hacer arte ya que el espectador debe conocerlas, enfrentarlas así sea de una forma traumática, con el fin de poder entenderlas en toda su dimensión, yendo más allá del choque inicial que representa para él ver sustancias pútridas, desechos orgánicos, órganos... en fin, carne, de esa misma con la cual está él hecho, haciendo parte de algo que llamamos obra de arte.

Debe el museo permitirle al espectador la experiencia estética que le puede suscitar el encuentro con una materialidad real, referente a su caducidad como ser vivo, como ser pensante y racional que logra la eternidad mediante sus ideas. Le debe permitir el museo al espectador el regodearse en la contemplación de una realidad tan real que le duela, que le repugne... que despierte sus sentidos del letargo impuesto por la cotidianidad.

7. P. Salabert, *op. cit.*, pp. 36-37.

Bibliografía

Foster, Hal, *El retorno de lo real*, Madrid, Ediciones Akal, 2001.

Herzog, Hans, Conversación entre Hans-Michael Herzog y Rosemberg Sandoval, en http://www.debate-cultural.org.ve/Visuales/RosembergSanovadl.htm. Consultada el 3 de agosto de 2005.

Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1989.

Miller, Ian, *Anatomía del asco*, Madrid, Editorial Taurus, 1998.

Salabert, Pere, *Pintura anémica, cuerpo suculento*, Barcelona, Laerte S.A. de Ediciones, 2003.

La consagración museística del arte público: del monumento *ante portas* en honor de grandes artistas a los museos virtuales

*Jesús-Pedro Lorente**

Quizá una de las mejores pruebas del papel desempeñado por los museos en la validación del arte sea su creciente influencia en la conservación y difusión del arte público. En un sentido amplio, se entiende como tal aquel que sale al encuentro de los ciudadanos en las calles, plazas y parques, bien sea en forma de monumentos, esculturas, murales, instalaciones, mobiliario urbano de diseño, e incluso el teatro callejero, el *happening*, o cualquier otro tipo de intervención artística que interpele al viandante, aunque este simplemente esté de paso por allí, sin interesarle mucho ni poco el arte, ni a lo mejor percatarse siquiera del carácter artístico de eso con lo que se ha topado. Todo lo contrario de lo que sucede en los museos y galerías de arte, donde al visitante se le presupone una motivación e interés personal por aquello que allí se exhibe, y desde que ha entrado por la puerta es consciente de que va a experimentar un encuentro estético con creaciones artísticas. En principio, se trata pues de dos contextos antitéticos; pero cada vez son más los puntos de intersección entre los dos.

No es que la línea de separación entre el arte en el museo y en el espacio público estuviera netamente demarcada en un principio. En la Europa de la Ilustración, los primeros museos se abrieron en mansiones regias y conventos históricos o en edificios construidos ex profeso pero que imitaban las arquitecturas de iglesias y palacios, con su

* Profesor de Museología, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza. Quiero dedicar este ensayo muy especialmente a los profesores Manuel García Guatas y Antoni Remesar, de cuya mano he ido introduciéndome en el estudio del arte público (sin dejar de ejercer como museólogo, como prueban estas páginas). El primero es el investigador responsable del Observatorio Aragonés de Arte Público en el cual estoy integrado como investigador en la Universidad de Zaragoza, y el segundo dirige Cer-Polis, el centro de investigación de la Universidad de Barcelona sobre arte y diseño en el espacio público, al que también pertenezco. También quisiera dar las gracias por la ayuda e informaciones proporcionadas en relación con el tema aquí tratado al profesor Javier Gómez Martínez, de la Universidad de Cantabria, y al profesor Didier Martens de la Universidad Libre de Bruselas.

retórica de escalinatas, frontones, cúpulas y decoraciones escultóricas, rótulos o murales, que proclamaban ya desde el exterior la dignidad de aquellos «templos» consagrados al arte. Este rebozo decorativo no disminuyó, sino que fue en aumento a lo largo del siglo XIX, siendo uno de los ornatos favoritos del historicismo la evocación de retratos de artistas ilustres de todos los tiempos en las fachadas de museos y academias de arte.

En ocasiones se trataba de decoraciones musivarias o cerámicas, que remedaban las teatrales composiciones de los grandes cuadros de tema histórico tan del gusto del arte oficial decimonónico, como las escenas de la vida de grandes artistas representadas en las baldosas exteriores del Rijksmuseum, realizadas en 1880 por Georg Sturm, profesor de la Escuela de Artes Decorativas de Amsterdam. Más a menudo, se emulaba la tradición medieval y renacentista de ornar la entrada de las iglesias o las portadas palaciegas con retratos escultóricos de «hombres ilustres» colocados en hornacinas o medallones. Uno de mis ejemplos favoritos es la fachada principal del Museo del Prado, que en 1830-31 fue adornada con dieciséis medallones con cabezas de célebres artistas españoles, obra del escultor de cámara Ramón Barba, para marcar el hecho de que lo que originalmente había sido concebido como museo de ciencias naturales había cambiado de especialización. Pero no necesariamente funcionaban estas series de retratos como un anuncio a los viandantes de los artistas representados en la colección artística expuesta en el interior, pues por ejemplo La Kunsthalle de Hamburgo tiene medallones dedicados a Bramante, Leonardo y Miguel Ángel, el Museo de Amberes dedica bustos a Velázquez, Miguel Ángel o Rafael, el Museo de Lille tiene retratados en sendos medallones a Tiziano y Velázquez, y en las fachadas de los museos de Marsella y Grenoble he podido igualmente comprobar que muchos de los invocados en rótulos escritos o en medallones escultóricos tampoco figuran en sus respectivas colecciones. En mi ciudad, sin ir más lejos, los muros laterales del Museo de Zaragoza, construido en 1908, homenajean con retratos de busto inscritos en medallones a grandes artistas internacionales, incluidos Miguel Ángel y Rubens, de quienes no tiene obras dicho museo. Así pues, ese «panteón» de artistas ilustres servía sobre todo como una envoltura de prestigio con la que se daban lustre los museos de arte, siendo más útil como elemento de validación cuanto más modesto y provinciano fuera el museo en cuestión. A falta de grandes firmas consagradas en el interior, ponían su efigie en el exterior, como santos tutelares de la institución. De ahí que, incluso los museos de arte contemporáneo, dado que estaban especializados en autores que todavía no habían sido consagrados por la posteridad, estuviesen ansiosos de rodear sus fachadas con este aura de gloriosas efigies, como los bustos de David, Gros, Rude, Prud'hon, Ingres, Delacroix y otros maestros de principios del siglo XIX, que se colocaron en la *orangerie* del parque del Luxemburgo de París, cuando se instaló en ella el llamado *Musée des Artistes Vivants* en 1886, a pesar de que por entonces dichos artistas ya habían muerto y sus obras habían pasado al Louvre.

En estos programas decorativos cabe distinguir como caso especial las estatuas de bulto redondo que franquean la entrada principal en algunos de estos museos decimonónicos. No porque su función de revestimiento dignificante fuera distinta, sino porque a veces se podría dudar si considerarlas esculturas decorativas del edificio o del espacio urbano. Algunas, aún en los casos de efigies exentas que no llegan a tocar la fachada del museo, yo me inclino a considerarlas parte de su ornato arquitectónico: por ejemplo las dos de Rafael y Miguel Ángel en 1877 a los lados de la escalera de ingreso a la Walker Art Gallery de Liverpool, porque le fueron encargadas el escultor John Warrington Wood junto con una alegoría de la ciudad de Liverpool que corona la entrada, por el cervecero Andrew Barclay Walker, quien se había comprometido a pagar la construcción y decoración de este museo municipal. De la misma manera, la mayor parte de las estatuas flanqueando las entradas de los museos no son sino una parte extraordinariamente protuberante de la decoración del edificio, de lo cual tampoco faltan otros ejemplos en otras partes, como la estatua sedente de Poussin, firmada por Hiolle en 1884, colocada junto a otra de un hombre de letras ante la puerta del museo-biblioteca de Rouen, o los retratos en pié de Berruguete y Velázquez, flanqueando la entrada del Museo Arqueológico Nacional de Madrid –edificio de Francisco Jareño de Alarcón inaugurado en 1895 como Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales, pues además del arqueológico albergaba varios museos de arte–.

Ahora bien, en otras ocasiones se trata de esculturas exentas colocadas por la municipalidad u otros poderes públicos en plena calle, en plazas y avenidas en el entorno de determinados museos. Esto sí hay que considerarlo como un ornato urbanístico, que sería una derivación del tradicional monumento *ante portas*, dedicado a figuras alegóricas, a santos, o reyes. Casos elocuentes son la estatua del Landgrave Friedrich II von Hessen-Kassel, que se alza frente al Museum Fridericianum de Kassel construido por él en 1770, o el monumento

ecuestre a Federico Guillermo IV de Prusia ante la Nationalgalerie de Berlín que él fundó, obra de Alexander Calandrelli de 1886, o el enorme grupo escultórico erigido dos años más tarde a la emperatriz María Teresa de Austria en la plaza donde están el Kunsthistorisches Museum y el Naturhistorisches Museum de Viena. También hubo en España ejemplos más modestos de esta tipología; pero lo que interesa destacar es que en la capital española se desarrolló un tipo especial de monumento urbano presidiendo una plazoleta ante los accesos del museo que, en lugar de homenajear a los jerifaltes fundadores de la institución, estaba dedicado a grandes artistas. Así, de la misma manera que en las plazas de las iglesias se ponían cruces o santos, delante de los palacios sede del poder político se honraba a los héroes de la patria, o ante los teatros y óperas se erigían las estatuas de dramaturgos y compositores, se creó la costumbre de levantar monumentos a artistas en las plazoletas anejas a los museos de arte.

En puridad, hay que reconocer que el primer ejemplo de esto surgió en Sevilla, aunque fuera solo por casualidad, pues el emplazamiento originalmente propuesto para el monumento a Murillo desde época romantica[1] era la Plaza de Santa Cruz, corazón del barrio en el que había vivido el pintor, y luego se prefirió otra explanada mayor vecina al Ayuntamiento, denominada entonces Plaza de la Infanta

1. La idea de honrar al pintor con una escultura pública en la capital andaluza se remontaba nada menos que a 1838, cuando dicho artista era uno de los más valorados internacionalmente, incluso por encima de Velázquez –quien además era, desde el punto de vista local, un genio cuya carrera aparecía menos vinculada a la historia sevillana que a la Corte madrileña, a diferencia de la de Murillo que siempre permaneciera, hasta la muerte, en su ciudad natal–. Fue el Liceo quien alumbró la primera propuesta y, aunque luego la hicieron suya la Academia de Bellas Artes hispalense y el Ayuntamiento de la ciudad, el empuje definitivo para su realización correspondió a otra asociación cultural, la Sociedad Sevillana de Emulación y Fomento, que en 1855 nombró una comisión cívica pro monumento a Murillo y que, con ayuda de su casa-madre madrileña, la Sociedad Española de Emulación y Fomento, consiguió recaudar 139.492 reales gracias a una subscripción pública nacional, que fue encabezada por el consistorio local y los miembros de la Casa Real, aunque la parte del león –115.418 reales– se obtuvo gracias a una rifa de obras de arte donadas por artistas y coleccionistas. Tras el paso en falso de un primer concurso local para la escultura, en el que se presentaron cinco proyectos, pero que fue declarado desierto, la Academia de San Fernando organizó en 1858 otro concurso a escala nacional, que ganó el madrileño Sabino Medina, miembro de dicha Academia y antiguo pensionado en Roma. Aún más se alargó el diseño del pedestal, que después de varios concursos y adjudicaciones, fue encomendado al arquitecto Demetrio de los Ríos, quien tuvo que soportar muchos líos burocráticos entre sus padrinos madrileños y los promotores sevillanos (Gállego, J., «Sevilla y el monumento a Murillo 1834-1868», *Goya*, nº 169-171 1982).

Isabel, pero con motivo de una visita de Isabel II a la ciudad, el Ayuntamiento hispalense inauguró en su lugar una estatua en honor del rey San Fernando, de manera que al final, el monumento al artista esculpido por Sabino de Medina se erigió en 1863 –siendo inaugurado solemnemente el 1º de enero siguiente, aniversario de su nacimiento– en la Plaza del Museo, donde se conservan algunas de sus más famosas pinturas religiosas.

Parece que el emplazamiento acabó revelándose a todos como muy apropiado, prueba de ello es que en Madrid ya no hubo dudas sobre dónde colocar su réplica. Según ha documentado Socorro Salvador, la iniciativa en este caso partió del propio escultor Sabino de Medina, que el 13 de abril de 1861 escribió una instancia al alcalde de Madrid comunicándole que la estatua a Murillo que le habían encargado para Sevilla estaba a punto de ser fundida en bronce en París por Eyck y Durand, a quienes podría pedírseles por poco costo hacer sacar una segunda versión, caso de que se le quisiese también rendir homenaje público en la villa «donde existen la mayor parte de sus admirables obras»[2]. Aunque el escultor tuvo cuidado en añadir que luciría bien en cualquier calle o plaza que el Ayuntamiento dictaminase, la corporación, nada más comunicar al artista que se admitía su propuesta, procedió a solicitar permiso al Patrimonio Real para que accediese a que fuera colocada delante de la fachada del Museo del Prado. Aún tratándose de un monumento sin pretensiones, basado en autorretratos pintados por el propio Murillo, debió de tener éxito en la capital española, pues el 14 de noviembre de 1864 la Comisión de Obras del Ayuntamiento propuso encargar a Sabino Medina otra escultura dedicada a Velázquez para el mismo destino, idea que la Academia de San Fernando no se limitó a apoyar, sino que pidió además que se erigiese frente a otra puerta del Prado una tercera escultura dedicada a su arquitecto, Juan de Villanueva –aunque para esta el Ayuntamiento se dirigió a otro escultor, el valenciano José Piquer–. Este programa escultórico, que implicaba dar a Murillo una plazoleta lateral y reservar la entrada principal para Velázquez, parecía que iba a consagrar rápidamente a Medina, pues según cuenta Manuel Ossorio en su diccionario biográfico, recibió del municipio madrileño el título de «escultor honorario y consultor» en 1866 y dos años más tarde ya tenía ejecutada en bronce la estatua del autor de *Las Meninas*. Luego, la

2. M. S. Salvador, «Sabino Medina y el monumento a Murillo en Madrid», *Archivo Español de Arte*, nº 253 (1991), pp. 99.

revolución del 68 dio al traste con esos planes, y aún hubo suerte de que en 1871 llegase a erigirse el monumento a Murillo en la placita lateral frente al Jardín Botánico –no de cara al museo, como en Sevilla, sino mirando hacia los viandantes del Paseo del Prado.

Para que el monumento a Velázquez ante la entrada principal del Prado se hiciese realidad hubo que esperar a 1899, año del tercer centenario de su nacimiento, y por entonces la estatua de Medina probablemente ya estaba perdida, olvidada, o demasiado anticuada, pues se le encargó una nueva a Aniceto Marinas, que fue llevada al bronce por los fundidores Masriera y Campins en Barcelona. La iniciativa surgió de una asociación cultural, el Círculo de Bellas Artes, y se costeó por subscripción, recolectando los donativos de artistas españoles, según reza el rótulo colocado por detrás en el pedestal, obra del arquitecto Lampérez y Romea, que a su vez fue sufragado por la Sociedad de Arquitectos. No obstante, la inauguración fue un ceremonial político al más alto nivel, con la presencia de la Regente María Cristina y de su hijo, el futuro Alfonso XIII. También en este caso, el artista aparece inmortalizado con sus instrumentos pictóricos en las manos –el tiento, el pincel, la paleta– tan imprescindibles en la escultura pública como los atributos iconográficos de los santos en la estatuaria devocional; aunque tampoco aquí le veamos trabajar con ellos, sino que nuevamente el protagonista aparece absorto, cómo si Velázquez se hubiera detenido a pensar con el pincel suspendido[3].

Como se ve, también la escultura monumental se hizo eco de esa transición de la teatralidad gestual a los personajes solitarios y absortos que, según Michael Fried, marcó la evolución de la modernidad

3. Este gesto de la mano está tomado del autorretrato de *Las Meninas*, como bien ha sabido ver Carlos Reyero, quien se ha hecho eco en varias ocasiones de las críticas que recibió Marinas porque representó al pintor sentado, cosa que «de ningún modo se puede concebir» según escribió Balsa de la Vega en *El Liberal* cuando el autor presentó el yeso a la Exposición Nacional de 1899, donde obtuvo primera medalla (C. Reyero, «La imagen del artista en la escultura monumental española (1864-1905)», *Boletín del Museo-Instituto Camón Aznar*, nº LXIV, 1996, p. 32 y *Escultura, museo y Estado en la España del siglo XIX. Historia, significado y catálogo de la colección nacional de escultura moderna, 1856-1906*, Alicante, Fundación Eduardo Capa, 2002, p. 250). También al propio Carlos Reyero le parece esta postura una incongruencia histórica o un intento de presentar a un artista del siglo XVII trabajando como si fuera un pintor burgués decimonónico. No hay tal, puesto que no está trabajando en el sillón, sino que aparece sentado en un momento de reposo y contemplación: como subrayando el argumento leonardesco de que la pintura *é cosa mentale*, que al propio Velázquez le convino recordar para que se le pudiera nombrar caballero de la orden de Santiago, cuya cruz luce aquí al pecho.

pictórica desde la época de Diderot a la de Manet. Quizá las estatuas dedicadas a creadores artísticos e intelectuales fueran especialmente propicias a esa actitud ensimismada, mientras que las de los políticos y militares presuponían poses más activas, de arenga o de combate. Lo cierto es que también iba a aparecer sedente y pensativo, con la paleta y los pinceles en reposo, el siguiente protagonista de un monumento colocado ante el Museo del Prado, que no podía ser otro que Goya, el nuevo astro ascendente en el panteón artístico español, cuyo retrato en bronce fundido por Masriera y Campins en Barcelona a partir de una escultura de José LLaneces[4], fue colocado en 1904 en la escalinata norte del Prado –añadida por Jareño en 1880–, donde no duró mucho tiempo, pues en 1925 la estatua fue cedida al Ayuntamiento de Madrid, que la trasladó entonces a la Casa de la Villa, y en 1986 fue reinaugurada por el alcalde Juan Barranco en la Glorieta de San Antonio de la Florida.

El monumento a Goya que hoy preside la plaza en la entrada norte del museo hizo un viaje inverso, pues fue originalmente concebido para ser colocado ante la ermita de San Antonio de la Florida, aunque sería primero instalado en 1902 en el paseo de coches del Parque del Retiro, donde estuvo tres años, y después en la calle de Goya, hasta que en 1945 se trasladó a la plazoleta de la fachada norte del Prado, recién remodelada por la intervención del arquitecto Pedro

4. José Llaneces hizo fama primero como pintor, sobre todo en París, donde vivió espléndidamente catorce años explotando el mercado costumbrista como pintor de cuadritos de toros, escenas de casacón, u otros temas goyescos; pero en el cambio de siglo, bajo la protección de la reina María Cristina, triunfó más aún en la capital española como escultor, pues de hecho se le recuerda sobre todo por los monumentos que se le encargaron en Madrid y Buenos Aires. El pivote que marcó ese giro en su carrera fue precisamente la estatua sedente de Goya, que regaló al Estado, como homenaje escultórico al numen inspirador de su pintura de género. Se ha fechado en 1890 esta estatua sedente del artista aragonés, para la cual Llaneces se inspiró en el retrato que le pintó Vicente López: Socorro Salvador (1990: 115) cree que a su vez fue imitada después por la de Velázquez sentado obra de Marinas; pero ambos ejemplos formaran parte de un cliché común en la época, al que pertenecerían también las esculturas sedentes de Miguel Servet y otro sabio instaladas en 1870 ante el portal del Museo Antropológico de Madrid –fueron destruidas durante nuestra Guerra Civil–, la estatua sedente dedicada al naturalista Félix de Azara ante el ingreso del Museo de Ciencias Naturales de Barcelona, obra del escultor Eduard Batista en 1886, y sobre todo algunas de las magníficas esculturas colocadas en las escaleras de la fachada principal del edificio diseñado por Jareño como Palacio de Museos y Biblioteca Nacional, por ejemplo el espléndido San Isidoro sentado de José Alcoverro, que fue primera medalla en la Exposición Nacional de 1895.

Muguruza. Esta estatua, encargada por el Ayuntamiento de Madrid al escultor valenciano Mariano Benlliure, también se inspiró en el famoso retrato de Goya malencarado y anciano pintado por Vicente López, pero en este caso el protagonista no aparece sentado, sino de pie, y con gesto grandilocuente a la vez que pensativo[5]. En su pedestal aparecen en torbellino algunos personajes tomados de sus cuadros y de *Los Caprichos*, aunque no están primorosamente trabajados como para ser vistos de cerca, pues el proyecto inicial proponía que la escultura y su pedestal estuvieran en medio de una fuente ornamental, cosa que no llegó a realizarse.

Esta costumbre de colocar monumentos a artistas ante el ingreso de los museos de arte también se siguió entrado el siglo XX en otras ciudades españolas; por ejemplo en Bilbao, ante cuyo edificio del Museo de Bellas Artes, inaugurado en 1945, se colocó un monumento al pintor Ignacio Zuloaga, fallecido aquel mismo año. Pero también se siguió esta usanza al norte de los Pirineos. Los turistas que hoy visitan el Louvre no dejan de admirar en la plaza presidida por la pirámide de I.M. Pei una estatua ecuestre de Luis XIV, que es una reciente versión en bronce basada en un proyecto de Bernini; pero hace un siglo el monumento similar que se alzaba en el Jardín de l'Infante, frente al Pabellón de Flora, era un retrato de Velázquez a caballo realizado en 1888 por Emmanuel Fremiet. Mucho se ha especulado sobre la extravagancia de que presentase por primera vez a un pintor a caballo, como un *condottiero*, cuando en realidad lo extraño hubiera sido que no hubiera caballo, ni perro, ni gato, en una obra de este escultor especializado en animales, recordado hoy día por una prefiguración del King-Kong, su *Gorila raptando a una mujer* (Nantes, Musée des Beaux-Arts), y por el retrato ecuestre de Juana de Arco en bronce dorado situado en otra plaza no lejos del Louvre. Lo verdaderamente novedoso[6] es que en la capital de Francia se erigiese en los jardines frente a un museo una escultura pública dedicada a un artista, y el hecho de que se tratase del más famoso pintor español no deja de ser revelador del origen de esa idea urbanística. Cierto es que no duró mucho allí, pues cuando en 1928 el gobierno francés inauguró en Madrid una residencia para sus artistas e investigadores becados en España, la llamada «Casa de Velázquez», se trasladó a los jardines de la rotonda ante su entrada principal esta estatua ecuestre del artista epónimo –ahora hay allí una réplica, pues el bronce original fue destruido durante nuestra Guerra Civil–. Pero pronto tuvo continuación aquella iniciativa en otro homenaje escultórico colocado en la vecindad de aquel museo parisino, el monumento al escultor Gérôme, un grupo escultórico rarísimo[7] que estuvo en la columnata ante el Louvre entre 1909 y 1967, y hoy se expone en el Museo de Orsay.

Dado que París era entonces el origen de tantas modas, de tantas tendencias artísticas, y de tantas emulaciones en política cultural, aquella práctica no dejó de exportarse desde allí a otros puntos de Francia y del mundo. Quizá venga un poco traído por los pelos el caso del monumento a Van Dyck junto al Museo de Bellas Artes de Amberes[8]. Pero no faltan muestras excelentes, como sobre todo el her-

5. No insisto caprichosamente en este último matiz, pues en 1887 Benlliure había cosechado malas críticas por su monumento a José de Ribera en Valencia, porque pareció excesivamente retórico para el gusto de la época: en vano alegaron sus defensores que simplemente había imaginado a Ribera dando un paso atrás para contemplar el trabajo que estuviera realizando, eso no evitó las pullas de quienes opinaron que el homenajeado empuñaba la paleta y el pincel como un espadachín en guardia, con aire arrogante y bravucón. Aprendida la lección, Benlliure acabó plegándose al cliché del artista ensimismado que venimos comentando, aunque el afán de dar naturalismo y vivacidad a sus personajes le podía tanto a este escultor, que en el monumento a Fortuny en Reus se las apañó para evocarle a la vez con aire absorto y con el pincel sobre la tela; es, de hecho, el único ejemplo que conozco de monumento a un pintor inmortalizado pintando.

6. No se puede considerar un precedente el monumento de Jules Dalou a Delacroix en el Jardín del Luxembourg, pagado por suscripción popular y con las ganancias de la magna exposición retrospectiva que se le organizó como homenaje póstumo en 1885, pues cuando cinco años más tarde fue instalado en la *Allée des Platanes* de dicho parque, en un lugar cedido por el Senado, se buscó la proximidad a la sede de esta institución, cuya biblioteca había decorado el pintor romántico, y no se colocó en las inmediaciones del *Musée des Artistes Vivants*. Eso sí, la inclusión a partir de 1890 del monumento a Delacroix en un parque con tantos monumentos a personajes ilustres, debió ser punto de referencia para la introducción de nuevos monumentos a artistas, como el dedicado a Watteau, obra de Henri Désiré Gauquié, encargado en 1896.

7. La rareza de este monumento no consiste solamente en su iconografía, que frente a la ya comentada predilección decimonónica por la figura del artista ensimismado, presenta a Gérôme esculpiendo una de sus obras más conocidas, de la misma manera que, como queda dicho (véase nota 5) también Benlliure inmortalizó a Fortuny en Reus trabajando en uno de sus cuadros. También es compleja la configuración misma de la obra, pues se combina un retrato de cuerpo entero de Gérôme realizado por su yerno Aimé Morot en 1909, con el bronce original de un combate de gladiadores, firmado por Gérôme en 1878 y donado por la familia.

8. Es una escultura en bronce de Robert Fabri instalada en 1896 en un lateral de la escalinata de la entrada principal del museo con la alegoría de *La Fama coronando al Genio*, pero el rostro de este último es incuestionablemente el de Van Dyck, basado en autorretratos juveniles del pintor. De hecho, pasó a funcionar propiamente como un monumento al

moso monumento a Watteau que se alza en la plazoleta *ante portas* frente al Musée des Beaux-Arts de Valenciennes[9], un grupo escultórico de Henri-Edouard Lombard que combina un retrato en busto del artista coronado por una damisela galante, presentado con éxito al *Salon des Artistes Français* de 1908, o también por ejemplo otra estatua de busto en honor de un artista célebre en su respectiva ciudad natal como es la que retrata al escultor Pierre Puget, el más famoso artista de Marsella –que ya le había erigido otra en el centro de la ciudad, por lo que esta segunda escultura es un caso especialmente elocuente de la consideración que había alcanzado a principios del siglo XX el papel validador del museo y su vecindad en este tipo de monumentos a artistas–, realizada en mármol por François-Léon Sicard en 1910, y todavía colocada frente al Museo de Bellas Artes de esa ciudad, en un espacio verde del Boulevard Montricher. En cambio, ya no puede verse en Londres, junto al ingreso principal de la antigua Tate Gallery, el retrato en bronce de John Everett Millais con los atributos de su profesión, el pincel y la paleta, realizado por Thomas Brock, uno de los más prestigiosos escultores de monumentos públicos y funerarios en el Reino Unido. Fue erigido allí en noviembre de 1905 porque, aunque Millais recibiera al morir el honor de ser enterrado en la cripta de la catedral de Saint Paul, no se había previsto en ella ningún monumento a la memoria del célebre pintor prerrafaelita e influyente presidente de la Royal Academy, de manera que un comité de admiradores suyos, presidido por el rey Eduardo VII, encargó esta estatua para el jardín lateral de la entrada principal de este museo, cuyo fundador, Henri Tate, era amigo del difunto artista y había recibido mucho apoyo del pintor para llegar a construirlo. Como a mediados del siglo XX la estima pública de Millais y sus contemporáneos llegó a ser muy baja, hubo varias solicitudes de la dirección del museo pidiendo que se trasladase el monumento a otro lado, y una vez que el Estado transfirió su propiedad a la Tate, en noviembre de 2000 se llevó a los jardines de detrás, junto a una puerta de servicio –paradójicamente, esta sede antigua de la Tate Gallery es hoy un museo especializado en arte británico, donde la mayor parte se dedica al arte decimonónico, así que es posible que la estatua de Millet vuelva a colocarse frente a la puerta principal.

No deja de ser característico de las nuevas costumbres museístico-urbanísticas del siglo XX que, cuando la dirección de la Tate empezó a pedir que se quitase el monumento a Millais, se proponía reemplazarlo por alguno de los grandes bronces de Rodin de su colección. Un monumental Rodin, no un retrato de Rodin. Agotada ya la apoteosis de «estatuomanía» de hace un siglo, en vez de mojonar el espacio público frente a los museos con monumentos a artistas, la nueva moda es colocar en la calle alguna escultura significativa y de grandes dimensiones: ya no se trata de sancionar el valor del museo en cuestión con una retórica de monumentos en honor de grandes artistas, sino que el espacio urbano anejo al museo se constituye en uno de los reductos donde el arte público adquiere un valor añadido, como señal artística y preámbulo al sacrosanto espacio del museo[10]. Quizá uno de los casos tempranos más espectaculares sea la decoración de la explanada de entrada a la Neue Nationalgalerie de Berlín con la enorme escultura fechada en 1965 *Têtes et queue*, de Alexander Calder, –un artista que a partir de los años cincuenta pasó del experimentalismo vanguardista en pequeños tamaños a elaborar proyectos a escala monumental, como este. Esta mojonación sígnica del espacio urbano frente a los museos de arte con esculturas monumentales reconocibles como obra de algún famoso artista –porque lo que importa no es solo el tamaño de la obra, sino sobre todo la grandeza de su consagradísimo autor, pues siempre se escogen firmas célebres, verdaderos iconos populares–, es una práctica habitual de la modernidad tardía que no ha sido cuestionada en la era postmoderna. Al contrario, se ha explotado con aún

---

artista cuando fue colocado en 1899 en la parte trasera del museo, sobre un pedestal exento con la dedicatoria: «AAN ANTOON VAN DIJCK/1599-1899».

9. El célebre pintor rococó era natural de Valenciennes, como también el escultor Carpeaux, autor de una escultura que retrata a Watteau en pie, que se halla en la colección de este museo. Además, el propio Carpeaux también tiene un monumento en la ciudad, obra de Felix Desruelles.

10. Por no dejar Londres y París podríamos poner como ejemplo el Museo Británico y el Museo de Orsay; aunque podrían buscarse equivalentes casi en cualquier ciudad del mundo. En Zaragoza tenemos por ejemplo los *Jinetes Olímpicos* ante la fachada del Museo Pablo Gargallo y el *Homenaje a Picasso* delante del Museo Pablo Serrano. Sería estimulante investigar los posibles orígenes hispanos de estos reclamos escultórico-urbanísticos a la atención de potenciales visitantes, pues entre las muchas innovaciones del pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París de 1937 que luego han sido moneda corriente en el diseño de museos, no fue un rasgo menor la colocación delante del mismo de la escultura de Alberto Sánchez *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* (una réplica de la cual se instaló en el año 2003 en la plaza delante de la entrada del M.N.C.A. Reina Sofía; mientras que la plazoleta del ingreso a la ampliación de Jean Nouvel se jalona desde 2005 con una escultura de Roy Lichtenstein).

mayor entusiasmo, hasta el punto de que uno los edificios más paradigmáticos de dicha época, el Museo Guggenheim de Bilbao, aparece en el imaginario colectivo indisolublemente ligado al *Puppy* de Jeff Koons –que, sin embargo, es una obra múltiple, otra de cuyas versiones se halla también instalada ante el ingreso al Museo de Arte Contemporáneo de Sidney– y a los demás ejemplos de arte público que jalonan su acceso[11].

Estas esculturas siguen sirviendo como un interface entre el espacio urbano y el espacio museístico; pero ha cambiado por completo su función, su naturaleza artística, y hasta el sentido del gesto de consagración por ellas representado. Ahora funcionan como un «aperitivo» artístico previo al festín cultural que aguarda dentro del museo, mientras que antes eran una mera «etiqueta» adherida a su casco arquitectónico, que complementaba y reforzaba la típica ornamentación con las efigies de los grandes artistas ya consagrados. Aquellas efigies podían ser encargadas a escultores de cierto mérito, pero apenas eran vistas por los viandantes como obras de arte en sí sino como metáforas del encumbramiento artístico, mientras que ahora las piezas colocadas *ante portas* intentan epatar al público precisamente por ser firmas muy reconocibles de Calder, Botero u otros prestigiosos artistas. Se trata, casi siempre, de obras propiedad del propio museo, que simbólicamente sale así hacia el exterior con parte de sus colecciones, mientras que antes el museo era un protagonista pasivo de un gesto envolvente realizado para arroparle con estas esculturas desde afuera, puesto que, como hemos visto en el Prado y otros ejemplos, los monumentos a grandes artistas los colocaban allí las autoridades municipales u otros entes a menudo ajenos al museo y casi constituían una continuación o complemento de la ornamentación escultórica del edificio.

De esta forma, el entorno urbano de los museos de arte se ha convertido en el máximo exponente del cambio en la naturaleza y valoración del arte público operado en los últimos decenios. Antes se erigían muchos monumentos en homenaje a grandes personajes o ideales, donde primaba el valor metafórico sobre el artístico, ahora lo más frecuente es que se coloquen esculturas o instalaciones en el espacio público en las que prima ante todo su consideración como arte, subrayada a veces con la colocación de cartelas identificadoras de su autor y título, como en los museos: más aún, en los accesos a estos centros, llegan a ser de verdad «piezas de museo» –máximo exponente de su validación como obras de arte. Es decir, que de la misma forma que en el origen y años del primer desarrollo de los museos en nuestras capitales y ciudades de provincias se les rodeó de monumentos que los ponían en valor, ahora que el museo goza de un prestigio asentado como «templo del arte», se coloca bajo su capa protectora esta tardomoderna y postmoderna pasión por el arte público, todavía en mantillas. Otra prueba elocuente de esta «consagración museística» del arte público ha sido la proliferación de museos de escultura al aire libre[12]. Pero quizá el mejor indicio de cómo han cambiado las tornas sean la difusión y valorización del arte público a través de «museos virtuales».

Ese pomposo nombre designa simplemente a las páginas web donde el internauta puede visualizar una colección real o hipotética de obras de arte, sin necesidad de que se aparente la evocación tridimensional de estar visitando un museo real o imaginario con sus salas de exposición y demás servicios (tras algunos titubeos, se ha convenido que el nombre específico para ese tipo de propuestas pseudo-tridimen-

11. Además del enorme perrito *Puppy* de Jeff Koons, y de la gigantesca araña *Mummy*, de Louise Bourgeois, hay también entorno al Guggenheim de Bilbao otra gran instalación titulada *Niebla*, obra de Fujiko Nakaya, consistente en unos quemadores que se ponen en función al atardecer. Por otra parte, entre el Palacio Euskalduna, el Museo Guggenheim y la futura Alameda de Abandoibarra se inauguró a finales de marzo de 2003 el llamado Paseo de la Memoria, obra del arquitecto Javier López Chollet, un itinerario de 3 km. que incluye una zona de recreo infantil de columpios vanguardistas, una fuente interactiva, una cafetería-terraza al aire libre, el nuevo centro comercial urbano Zubiarte y un sinfín de esculturas, entre las que destaca *El vigía* de Chillida o la *Bailarina* de Dalí y otras obras de Tücker, Lüpertz, Zugasti, Garraza, etc...

12. No son una categoría manifiestamente distinta de los «parques de esculturas al aire libre», cuya existencia se remonta a hace más de un siglo, como el de Frogner, creado por el escultor Gustav Vigeland en Oslo a partir de 1890; pero resulta significativa la reciente preferencia por la denominación «museos de escultura al aire libre» que, independientemente de lo que signifique específicamente –identificación de las piezas con cartelas, mantenimiento regular, servicios de guía e interpretación para visitantes, etc.– denota un deseo de acogerse bajo el aura de distinción del término museo. Es un fenómeno que me propongo tratar en otra ocasión, y ya tengo documentados ejemplos interesantes en Bélgica –el *Middelheim Open Lucht Museum* creado por la ciudad de Amberes a partir de los años cincuenta, o el *Musée en Plein Air du Sart-Tilman*, inaugurado por la Universidad de Lieja en 1977–, en Francia –el *Musée de Sculpture de Plein Air* de París, creado en 1980 junto al Sena– y sobre todo en España –el Museo de Escultura al Aire Libre de Madrid, creado por el artista Esusebio Sempere y el ingeniero José Antonio Fernández Ordóñez en 1972 en el Paseo de la Castellana, el Museo de Escultura al Aire Libre de Hecho, fundado por el escultor Pedro Tramullas a finales de los setenta, o los creados en los últimos veinte años a iniciativa del escultor Pepe Noja en Aracena, Huelva, Alcalá de Henares, Cáceres, Santurce y Laviana–.

sionales es el de «museo digital»[13]). Cualquiera puede colgar de su página Web un muestrario de obras artísticas –con tal de que tenga los permisos para su reproducción– así que no solo las ofrecen en sus portales oficiales los museos y galerías de arte, sino también artistas que individualmente o de forma asociada han encontrado en Internet una vía atractiva para su promoción pública. También hay individuos, asociaciones culturales e infinidad de ayuntamientos que, con objeto de divulgar los encantos monumentales y turísticos de determinada ciudad, mantienen páginas Web donde dan a conocer su arte público: unas veces son unos pocos ejemplos escogidos y otras se trata de un repertorio completísimo, a veces solo se ofrece un álbum de imágenes (como en la Web del Ayuntamiento de Bogotá: http://www.bogota.gov.co/showgal.php), pero en ocasiones uno encuentra fichas catalográficas y explicaciones muy pormenorizadas (como la información sobre monumentos en Buenos Aires que ofrece la capital argentina: http://www.acceder.buenosaires.gov.ar). En España estamos viviendo en este momento una sana competencia entre los ayuntamientos de las principales ciudades por dar una adecuada respuesta a la creciente demanda que existe en este sector patrimonial, que forma parte de las señas de identidad de cada ciudad[14]. Me alegra poder anunciar aquí, como broche final para este ensayo, que el Ayuntamiento y la Universidad de Zaragoza están a punto de firmar un convenio para preparar –de cara al año 2008 en que la ciudad será sede de la Exposición Internacional sobre Agua y Desarrollo Sostenible– un «museo virtual de arte público en la ciudad de Zaragoza», en colaboración con el Ayuntamiento y la Universidad de Barcelona, que sentaron el más ambicioso precedente a este respecto (http://www.bcn.es/artpublic), en el marco de un proyecto de investigación financiado por el Gobierno de España[15].

13. Cf. M.L. Bellido Gant, *Arte, museos y nuevas tecnologías*, Gijón, Trea, 2001, pp. 248-259.

14. Sobre la difusión del arte público en las páginas web de los Ayuntamientos españoles presenté una comunicación al seminario *Arte Pública: Produção, Gestão, Difusão*, el 5 y 6 de mayo de 2006, celebrado en el Centro de Arte Contemporáneo de Almada (Portugal), cuyas actas previsiblemente serán publicadas al año que viene.

15. Se realizó este catálogo bajo la dirección científica del prof. Antoni Remesar, investigador responsable del proyecto «Arte público en el desarrollo urbano. Sistema de consulta interactivo por internet», financiado por el Ministerio de Educación desde diciembre de 2002 a noviembre de 2005. Su continuación tuvo lugar con otro proyecto titulado elocuentemente «Hacia el museo virtual europeo de arte público. Sistemas de

Referencias bibliográficas:

Bellido Gant, M.L.: *Arte, museos y nuevas tecnologías*, Gijón, Trea, 2001.

Carreras Monfort, C. y G. Munilla Cabrillana, *Patrimonio digital*, Barcelona, UOC, 2005.

Chevillot, C., «Le décor sculpté des musées: ornement ou symbole» en C. Georgel (dir.), *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*. Paris, Musée d'Orsay, 1994, pp. 167-180.

Gállego, J., «Sevilla y el monumento a Murillo 1834-1868», *Goya*, nº 169-171 (1982), pp. 44-51.

Gutiérrez Viñuales, R., *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 2004.

Hetherington, P., «Pantheons in the Mouseion. An aspect of the history of taste», *Art History*, vol. 1, nº 2 (1978), pp. 214-228.

Lorente, J. P., *Cathedrals of Urban Modernity: The First Museums of Contemporary Art, 1800-1930*, Aldershot-Brookfield-Singapur-Sidney, Ashgate Press, 1998.

Lorente, J. P. «Pintura y escultura de Historia: Los grandes artistas a las puertas de los museos» en M.C. Lacarra y C. Giménez (Coords.), *Historia y política a través de la escultura pública, 1820-1920*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2003, pp. 145-174.

Martín González, J.J., *El monumento conmemorativo en España, 1875-1975*, Valladolid, Ed. Univ. Valladolid, 1996.

Moleón Gavilanes, P., *Proyectos y obras para el Museo del Prado. Fuentes documentales para su historia*, Madrid, Museo del Prado, 1996.

Ossorio y Bernard, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Ed. Giner, 1975 (reed. facsímil de la 2ª ed. del autor, de 1883-4).

Pérez Sánchez, A. E., *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*, Madrid, Fundación Juan March, 1977.

Reyero, C., «La imagen del artista en la escultura monumental española (1864-1905)», *Boletín del Museo-Instituto Camón Aznar*, nº LXIV (1996), p. 21-44.

información y gestión on-line del arte público», vigente desde diciembre de 2005 a noviembre de 2006, que a su vez se ha renovado por tres años más bajo el título «Arte público y diseño urbano para todos». En Zaragoza también hemos obtenido para este trabajo una financiación de tres años, para un subproyecto dependiente de aquel, titulado «Arte público para todos: su musealización virtual y difusión social».

Reyero, C., *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro el monumento público, 1820-1914*, Madrid, Cátedra, 1999.
Reyero, C., *Escultura, museo y Estado en la España del siglo XIX. Historia, significado y catálogo de la colección nacional de escultura moderna, 1856-1906*, Alicante, Fundación Eduardo Capa, 2002.
Salvador, M. S., *La escultura monumental en Madrid. Calles, plazas y jardines públicos (1875-1936)*, Madrid, Ed. Alpuerto, 1990.
Salvador, M. S., «Sabino Medina y el monumento a Murillo en Madrid», *Archivo Español de Arte*, nº 253 (1991), pp. 97-101.

Los museos de arte moderno, entre la tradición y la contemporaneidad

*Diego León Arango Gómez**

Al hacer la relación de temas que pudieran hacer parte de este seminario, consideré pertinente dar una mirada general a los museos de arte moderno (Los MAM) en América Latina y en Colombia, para entender las razones globales que hicieron posible su génesis, el estatus alcanzado y la manera como interpretaron su finalidad, de cara a los fenómenos del arte moderno y a los públicos a los que se orientaba su acción.

Pensaba que habiendo transcurrido cerca de sesenta años desde la fundación de los primeros museos en Sao Paulo y Río de Janeiro, durante ese periodo de fuerte y variada actividad artística, en medio de las complejidades económicas y políticas, culturales e ideológicas de la sociedad contemporánea, en un mundo cada vez más globalizado, la institución «museo de arte moderno» tuvo que resentirse ante el clima de época y debió sufrir transformaciones que implicaron ajustes y cambios de mirada respecto de lo que se había pretendido en el momento de su creación. ¿Cuál es el sentido, orientación y forma de estas mutaciones?

Esta sospecha es la hipótesis que anima este ensayo. Un ensayo que, entre otras consideraciones, esquiva la descripción histórica y el análisis específico de la situación de cada museo, para establecer una interpretación general que devele los vínculos de solidaridad o las incongruencias con las concepciones y fenómenos del arte durante la vigencia de la institución MAM.

Aunque no es el propósito de esta ponencia, es bueno señalar la conveniencia de emprender estudios para evaluar el impacto, las transformaciones, la razón de ser y sentido de los MAM latinoamericanos, en las actuales condiciones del arte que se viven en cada país de la región.

Para abreviar el paso pudiéramos decir que los MAM son instituciones modernas, que cumplen un papel importante en los procesos de

* Director del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia y profesor en el área teórica del Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la misma universidad.

validación del arte actual por ser parte del circuito del arte, al que pertenecen los artistas, las escuelas de formación, las galerías, los medios de difusión, etc.

Sin embargo, frente a esta premisa surgen dos preguntas: ¿en qué sentido son modernos los MAM? y ¿Cómo se cumplen los procesos de validación del arte actual a través de los MAM?

La segunda pregunta está en línea directa con el tema del actual Seminario y no dudamos que encontrará valiosas respuestas y posturas en los demás participantes del evento.

Para responder la primera, debemos considerar las motivaciones y condiciones generales que permitieron el surgimiento de los MAM y el sentido del proyecto inicial.

1. Sobre la noción «moderno»

Cuando abordaba el tema de «Los organismos difusores y la movilidad de los artistas», en 1974, Damián Bayón planteaba que «La historia de los museos de arte moderno de nuestros países está conectada con la de los museos de bellas artes[1]».

Bayón sostiene que los museos de bellas artes y los museos nacionales que luego abrieron salas o colecciones de arte fueron creados a finales del siglo XIX y comienzos de los años veinte[2], con colecciones que aunque incipientes en sus comienzos acogieron «obras disponibles que tuvieran un mínimo de dignidad artística»[3] y también obras que eran consideradas «modernas».

No podemos determinar en qué medida los nacientes museos de bellas artes acogieron las obras «modernas», pero sí podemos indicar que el carácter de esta modernidad estaba signado por la renovación de los lenguajes del arte, cuando las obras se separaban de las tradiciones académicas clásicas, para incorporar –hacia la segunda y tercera década del siglo veinte– interpretaciones de las vanguardias finiseculares decimonónicas, como las del impresionismo, del posimpresionismo y particularmente del constructivismo cezaniano, o las novedades estéticas de las primeras vanguardias europeas del siglo

1. Damián Bayón, *América Latina en sus artes*, México, Siglo XXI, 1974, p. 62.
2. Sírvanos de ejemplo mencionar que el primer museo de bellas artes comienza en Chile en 1880 y en México en 1904.
3. Damián Bayón, *op. cit.* p. 62.

veinte, como el futurismo, el fauvismo, el cubismo, con las cuales se buscó renovar el repertorio de temas locales y nacionales.

La noción «moderno» encierra, de entrada, un doble sentido. Significa tanto los nuevos procesos y expresiones del arte, como el hecho de ser contemporáneos de los demás sucesos de un momento de la historia. Es una expresión ambivalente, que simultáneamente se refiere a una manera nueva de hacer las cosas y las asume en un tiempo y espacio actuales, por oposición a las posturas clásicas que consideran que el arte es único, universal y eterno. «Moderno» es lo que se opone al «arte de todos los tiempos», a aquel que encuentra en la forma paradigmática de las bellas artes su realización plena.

En los comienzos del siglo veinte, las formas del arte moderno encuentran, en los procesos de modernización de la sociedad y en el particular nacionalismo de los países latinoamericanos, un amplio campo para exponer sus interpretaciones y novedades.

Hacia la cuarta y quinta décadas del siglo, la noción de «moderno» adquiere una nueva significación cuando se radicaliza su sentido y se usa con exclusividad para nombrar los productos del arte abstracto-concreto, que legitiman su valor en una concepción pura del arte. Irrumpe la estética del «arte por el arte», del arte en el restricto ámbito de su autonomía, con absoluta independencia y en la ruptura más radical con las formas narrativas del arte figurativo. Se da el salto a la abstracción y este salto se vive de manera desigual en todos los países de Latinoamérica. Brasil y Argentina, y luego Venezuela, serán los países donde se dará un mayor cultivo de la abstracción y, consecuentemente, una mayor variedad de matices e interesantes desarrollos.

Desde esta perspectiva, al término «moderno» se agrega una tercera acepción, con la cual se designa un movimiento y una postura estética determinada, que corresponden a las caracterizaciones conceptuales del crítico norteamericano Clement Greemberg sobre el arte abstracto, entendido como la forma cabal del arte por el arte.

Para nombrar las nuevas y plurales manifestaciones del arte que se surgieron después de los años sesenta, sin necesidad de referirse a las particularidades estéticas que distinguían los fenómenos entre sí y frente a los movimientos artísticos anteriores, se volvió a hacer uso de los términos «contemporáneo» y «moderno». Bajo la generalidad de los términos se aplanaban las diferencias y simultáneamente resultaban modernas y contemporáneas las formas del arte *neoconcreto*, como las del *pop art*, el *conceptual*, el arte corporal, el arte de acción, el *Land Art*, el *neoexpresionismo*, el instalacionismo, las transvanguardias, etc.

No obstante la amplitud que la noción de «moderno» volvía a adquirir, su uso no siempre alcanzaba para abarcar las formas artísticas de la primera modernidad, que ya entraban a hacer parte de una tradición clásica. «Moderno» designa ahora, en esta cuarta acepción, las formas del arte posteriores a la década del sesenta. Su uso declinará a medida que el término posmoderno gana mayor circulación, pese a la variabilidad de su sentido.

En la historia del arte del siglo veinte, los términos «moderno» y «contemporáneo» han funcionado como comodines para señalar no solo la actualidad, simultaneidad y sincronía de los fenómenos en un determinado momento de la historia, sino también para designar unas formas genéricas de hacer arte o definir unos estilos de producción, para los cuales no se han encontrado nombres ni definiciones adecuadas.

Hasta la actualidad, la polivalencia del término «moderno» y su uso indiferenciado ha sido la causa de muchas confusiones, a la hora de establecer los criterios y categorías que orientan los procesos de formación de artistas, la legitimación y valoración del arte, los mecanismos de selección y premiación de las obras, los procesos de formación de públicos, los perfiles de las instituciones y los lineamientos curatoriales que deben adoptar los museos.

Cabe preguntar aquí, ¿en cuál de estas acepciones entra la calificación de «moderno» de los MAM? Antes de responder consideremos las condiciones generales de emergencia del arte moderno, de los museos y los compromisos de su fundación.

2. La irrupción de lo moderno y los museos de bellas artes

Por oposición al arte de todos los tiempos, cuya historia progresiva explica su acumulación y mejoramiento, el arte moderno surge planteando una ruptura, una escisión, e inaugurando una temporalidad y una especificidad que particulariza su historia y plantea la definición de un nuevo estatus y otras condiciones para su realización, circulación y validación.

En los comienzos del siglo veinte, bajo el signo de la modernidad, se extendió en América Latina una nueva manera de representar el paisaje, los entornos urbanos, las circunstancias sociales, políticas y culturales de hombre moderno, que querían corresponder a las formas nuevas de la organización social capitalista y ser eco de un gusto burgués de nuevo cuño, inspirado en el ideal de vida europeo y parisino.

Entre los años veinte y treinta, en varios países de Latinoamérica, esta primera «modernidad» se concibe a sí misma no solo como un fenómeno de vanguardia frente a los procesos locales tradicionales, sino también, cumpliendo una misión cultural –y con ello política– de renovación de las artes y del gusto, en el momento en que empieza a despertarse la autoconciencia y la necesidad de una cultura y un arte propios.

La irrupción de esta primera modernidad asumía en América Latina un carácter heroico y político, justamente porque tuvo que conquistar su espacio, venciendo los prejuicios de un arraigado gusto académico y figurativo, y formando su propio público.

La reacción desigual de los países permitió que en algunos se aclimataran o asimilaran más tempranamente los planteos de un arte moderno nacional. Esta primera «modernidad» buscó estar al día con los desarrollos artísticos internacionales, apropiándose selectivamente de temas, lenguajes y conceptos que fueron adaptados a las demandas locales por un arte representativo. Entre sus producciones, *grosso modo*, podemos distinguir un considerable grupo de obras de transición que delatan la novedad en sutiles deformaciones y variaciones del lenguaje plástico, pero que lograron mayor circulación entre el público, hasta conseguir vencer la censura oficial para ser integradas a las colecciones públicas de los museos y galerías.

Otros grupos de obras, con un carácter más moderno e independiente, no tuvieron más espacio de circulación que el de los circuitos privados de las galerías y coleccionistas particulares, nacionales o extranjeros, pero cuando lograron ser incorporadas a las colecciones públicas, contribuyeron a cambiar las condiciones de recepción del arte moderno y los criterios de gusto de los museos.

Los museos de bellas artes y los museos nacionales, hicieron gala de su visión ilustrada al momento de formar colecciones de arte, movidos por el afán de salvaguardar las obras que consignaban los más altos valores de la historia de los países. Se buscaba establecer y consolidar los referentes de una memoria colectiva.

El Museo atesoró obras sobre hitos y personajes destacados de las historias nacionales, los paisajes, recursos y costumbres que mostraban la riqueza física y social del país, los motivos religiosos y humanos que expresaban los más excelsos y civilizados sentimientos y comportamientos sociales. Se trataba de construir un museo que fuera el emblema del carácter civilizado y progresista de la nación.

En suma, solidarios con el proyecto nacionalista y republicano, los museos buscaron encarnar en sus colecciones los valores cívicos, éticos

y estéticos que consideraron paradigmáticos del deber ser de la nación y de sus instituciones. A este orden de idealidad debían sujetarse los criterios de selección y valoración de las obras, el guión museográfico, los programas de conservación y divulgación del acervo.

Se trataba de consagrar el tiempo de la memoria, que no era otro que el tiempo de la historia republicana, cuyo orden y secuencia, periodos y anclajes, se fijaban en función de los momentos fundacionales y relevantes de la historia nacional.

Era necesario garantizar el logro de esta misión. Para ello los museos integraron comités de asesores o expertos –como se los denominaba entonces– conformados por altos dignatarios del Estado y de la cultura, que fungían como protectores y guardianes de la institución. A ellos se les confiaba el poder de decidir sobre la forma y contenido de lo que ingresaba y salía del museo.

Sin embargo, cuando se examina con mayor detenimiento, desde marcos críticos más amplios, es posible descubrir detrás de los fines altruistas de los museos una historia de exclusiones y sesgos ideológicos, propios de unas élites que privilegiaron puntos de vista y excluyeron manifestaciones que no se acomodaban a las versiones oficiales aceptadas.

Con la aparición del museo surgen los criterios curatoriales –como hoy se los nombra–, los cuales eran completamente conservadores del *status quo* y evitaban asumir riesgos frente a las novedades que proponían los artistas de vanguardia. Por pereza o temor «prefirieron, durante años, un arte tranquilizador a uno capaz de perturbar los espíritus»,[4] salvo las «novedades» del indigenismo y el folclorismo inofensivos, como nos dice Damián Bayón.

En muchos casos, la interpretación oficial dejó pasar obras con una discreta deformación –obras «estilizadas» o «expresionistas», como se las llamaba– a condición de aparecer como valores seguros, en cuanto eran productos de la trayectoria del artista o del parecido con referentes validados por los museos y por las galerías extranjeras.

El *déjà vu* funcionaba como criterio de aceptación de lo moderno, con la disculpa de que si las colecciones extranjeras los aceptaban o si aparecían en revistas de circulación internacional, ¿por qué no las habrían de acoger los museos de América Latina? Como criterio de legitimación, el *déjà vu* implicaba una aceptación y validación tardía, puesto que dependía de la circulación de las obras e ideas que se

4. *Ibíd.*, p. 64.

daban por aceptadas en otras latitudes y no del reconocimiento de los desarrollos creativos y estéticos propios.

Se trataba de una postura dual ilustrada, con un fuerte acento en las tradiciones académicas. A mi juicio, constituye el primer modelo de curaduría en la historia de los museos de arte de América latina. Una curaduría institucional al servicio de una concepción clásica del arte y de una estética de la contemplación, defensora y cómplice de un proyecto ideológico, cumpliendo una misión de salvaguarda patrimonial de la memoria visual y estética de una nación.

3. Los MAM

Pero la situación cambiaría radicalmente con la II Guerra Mundial. La creciente formación de una élite cultural, que acompañó y respaldó los desarrollos del arte moderno, se dinamizó con la llegada de artistas, teóricos e intelectuales que huyeron de las guerras y se instalaron en América Latina. La actividad conjunta propició, en países como Brasil y Argentina, una decisiva ruptura del vínculo estético con Europa, mientras que en otros fue el momento en que se acogieron con entusiasmo los ismos del arte internacional. Una mayor conciencia de la responsabilidad estatal y la presión de los nuevos fenómenos artísticos en la cultura facilitaron la aparición de los salones nacionales de artistas y con ellos la oportunidad para que nuevos jurados y críticos eligieran y comentaran obras de carácter vanguardista, que señalaron rumbos al arte nacional e indicaron otras posibilidades estéticas para la creación y apreciación de las artes.

Al finalizar la década de los cuarenta, nuevos artistas abandonaron las búsquedas de un arte que pretendía equilibrar la expresión de los contenidos nacionales con la universalidad de la forma, para conquistar la universalidad de su expresión ingresando a una estética que proclamaba la autonomía del arte.

Justamente, la década del cincuenta fue el momento en que algunos movimientos de vanguardia latinoamericana dieron el salto a la abstracción y a las formas del arte concreto, liberando al arte de su función representativa, soltando las amarras que comprometían la creación artística con la descripción de la realidad. Simultáneamente, otros grupos de artistas encontraron en el surrealismo y en el constructivismo –entendido no a la manera cezaniana, sino a la manera del uruguayo Torres García, por ejemplo– la forma moderna para la expresión artística.

Las dinámicas históricas del momento generaron la necesidad de crear centros y museos de arte moderno, donde se exhibieran, cultivaran y promovieran las nuevas formas de arte y las nuevas ideas que los sustentaban.

Entre las décadas del cincuenta y sesenta surgieron los museos de arte moderno de América Latina. Brasil fue el precursor, con los museos de São Paulo y Río de Janeiro, fundados en 1948 (el de São Paulo fue diseñado por Oscar Niemeyer y el carioca, en Río de Janeiro, por Affonso Eduardo Reyde, que solo pudo ser inaugurado en 1962). Para el momento de su creación, el arte moderno brasilero había recorrido un extenso camino desde la Semana de Arte de 1922 y El Museo Nacional de Belas Artes (1937) exhibía con orgullo el legado de las colecciones del siglo XIX y comienzos del veinte, que contenían obras de impresionistas como Boudin y Sisley y de los movimientos de finales del siglo XIX.

Como caso único en América Latina, el surgimiento de los museos de arte moderno de Río de Janeiro y Sao Paulo se dio contemporáneamente con la emergencia del *concretismo* brasilero, que es la manifestación más precisa del arte moderno, en su condición de arte abstracto. Lo curioso es que, cuatro años después de fundados los museos de arte moderno, por una evolución estética propia, apareció el *neoconcretismo*, con unos planteamientos supremamente valiosos que dieron línea a la diversidad de corrientes artísticas brasileras posteriores.

Se abrió un amplio abanico de posibilidades que comprendió no solo manifestaciones de arte objetual, de arte de comportamientos y acciones, de arte de participación –con importantes desarrollos en las décadas del sesenta y setenta–, sino también, las formas de arte de la calle, arte no objetual, anti-arte y arte por fuera de los circuitos oficiales del arte, a veces contestándolos, otras desconociéndolos.

Algunos artistas realizaron proyectos creativos que tenían la firme intención de atacar el coleccionismo con la realización de propuestas efímeras –muchas de las cuales se hicieron sin registro–, o de desconocer la institución museo, o desvirtuar su sentido clásico, para exigirle convertirse en un espacio público abierto a la comunidad, donde se podían tener experiencias diferentes a la de los museo de bellas artes.

A los museos de las metrópolis centrales les siguieron otros museos de arte moderno y arte contemporáneo en los demás estados de la federación. El de la ciudad de Belo Horizonte, en 1957; el de Salvador en el estado de Bahía, en 1959; un segundo museo en São Paulo, adscrito a la Universidad de São Paulo, en 1963; otro en la ciudad de

Campinas, en el mismo estado de São Paulo, en 1965; en Pernambuco, en 1966, y en Paraná, en 1970. A estas instituciones habría que añadir los museos de autor, como el Lasar Segal, creado en 1967 en la ciudad São Paulo.

En 1956 surge el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, gracias a la iniciativa del crítico Rafael Squirru, quien fue su primer director. Sus actividades comenzaron en el año de 1960[5] y para su operación contó con el apoyo financiero de la municipalidad. Había en la Buenos Aires de entonces una gran agitación intelectual y artística que encontró espacios para la formación y expresión de los nuevos valores en instituciones como el Instituto Torcuato di Tella, fundado en 1958, que jugará un papel primordial en la formación de las nuevas generaciones de artistas[6]; la revista *Ver y estimar*, creada por Jorge Romero Brest, que divulgó las nuevas concepciones del arte y cuya circulación se extendió desde 1948 hasta 1955 habían abonado el terreno; y el Museo Nacional de Bellas Artes desde donde Jorge Romero Brest, nombrado director desde 1958, continuaba su labor en pro del desarrollo del arte moderno[7]. Desde entonces, las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes abrigaron el trabajo de artistas de las nuevas generaciones como los *collages* de Antonio Berni y Juan Del Prete; los «objetos» construidos con materiales heteróclitos (Santantonín, Renart, Aldo Paparella, Heredia, Aizenberg, etc.) y, las experiencias visuales realizadas por los artistas ópticos y cinéticos, entre otros[8].

En Colombia surgieron cinco museos de arte moderno. Respondieron al momento de apertura a los fenómenos del arte internacional, y se ubicaron decididamente de espaldas a las líneas nacionalistas

---

5. http://www.tyhturismo.com/data/destinos/argentina/ciudad_buenos_aires/museos_biblio/museos/moderno/html/historia.html, 2 de septiembre de 2006.

6. El Instituto Torcuato de Tella «Contribuyó a la formación de varias generaciones de artistas, profesionales y académicos de destacada actuación nacional e internacional, tales como: Marta Minujin y León Ferrari (arte), Gerardo Gandini y Les Luthiers (música), Antonio Seguí (pintura), Tulio Halperin Donghi y Ezequiel Gallo (historia), Héctor Diéguez y Rolf Mantel (economía), Clorindo Testa (arquitectura), Natalio Botana (ciencia política) y Juan Carlos Torre (sociología), entre otros.» http://www.utdt.edu/ver_contenido.php?id_contenido=1454&id_item_menu=3065, 2 de septiembre de 2006.

7. http://www.archivoromerobrest.com.ar/autobiografia/index.htm, 2 de septiembre de 2006.

8. http://www.tyhturismo.com/data/destinos/argentina/ciudad_buenos_aires/museos_biblio/museos/moderno/html/historia.html, 2 de septiembre de 2006.

de la primera modernidad. Un clima de verdadera renovación artística se deja sentir desde la década del cuarenta, cuando hacen presencia pintores y escultores como Guillermo Wiedemann, Marco Ospina, Alejandro Obregón, Edgar Negret, Enrique Grau, Eduardo Ramírez Villamizar y Fernando Botero, quienes inauguran lo que se ha conocido como «el gran arte nacional de la modernidad[9]», muchas veces desconociendo y anatematizando los esfuerzos de renovación artística y estética de los artistas de la primera modernidad, como fueron Andrés de Santamaría, Rómulo Rozo, Luis Alberto Acuña, y los antioqueños Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo, Carlos Correa, Débora Arango y Ricardo Rendón, entre otros, cuya obra estuvo signada por una mirada social y crítica de la realidad nacional.

El primero de los museos de arte moderno, el Museo de la Tertulia, surge en Cali, en 1956, como «La Corporación «La Tertulia» para la Enseñanza Popular, Museos y Extensión» –como dice su nombre legal–. Su presencia, en un medio carente de instituciones que dinamizaran la vida cultural de la ciudad, «vino a despertar la dormida ciudad provinciana[10]» y a promover y divulgar diversas manifestaciones del arte y la cultura. «La población que conformaba entonces a Cali, en un principio miró con desconfianza esta clase de actividades tan nuevas y, según su criterio, peligrosas para el medio»[11].

Un año después, en 1957, se crea en Cartagena el Museo de Arte Moderno como institución de carácter cultural cuyo acervo «se inició mediante una donación de la OEA, sobre pintura latinoamericana de los 50's»[12] e inaugura su nueva sede en 1979.

En Bogotá, el Museo de Arte Moderno (MAMBO) se funda en 1962, dando respuesta a «la aspiración de contar con un centro que le permitiera –a la sociedad colombiana interesada en las expresiones culturales– conocer y disfrutar el arte moderno[13]».

9. Enrique Vargas Ramírez, «Una experiencia singular de Gloria Zea», en Gloria Zea, *El Museo de Arte Moderno de Bogotá, una experiencia singular*, Bogotá, Museo de Arte Moderno, 1994, p. 11.

10. Museo de Arte Moderno La Tertulia, *Museo de Arte Moderno La Tertulia, 1956-1986*. Colombia, Carvajal, 1986, p. 7.

11. *Ibíd.*, p. 9.

12. http://www.cartagenacaribe.com/dondeir/sitiosdeinteres/mam.htm, 2 de septiembre de 2006.

13. Gloria Zea, *El Museo de Arte Moderno de Bogotá, una experiencia singular*, Bogotá, Museo de Arte Moderno, 1994, p. 14.

También en Bogotá se fundan otros museos: el Museo de Arte de la Universidad Nacional, en 1970, con un marcado «*énfasis en la divulgación de los nuevos valores del arte colombiano, presentando nuevos nombres y tendencias*[14]». El Museo de arte Contemporáneo Minuto de Dios fue creado en 1966 y en la actualidad hace énfasis en la promoción de nuevos valores.

Un poco más tarde, en 1978, surge en Medellín el Museo de Arte Moderno, «como respuesta a la inquietud dejada por las Bienales de Arte que se realizaron en Medellín, de contar con una institución que canalizara el creciente interés por el arte moderno y contemporáneo de artistas y del público en general[15]».

En México, después de un largo proceso de gestación, se inaugura en 1964 el Museo de Arte Moderno de Chapultepec, proyectado por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, con dos edificios de planta circular, rodeados de jardines escultóricos, donde se exhiben obras modernas y contemporáneas. El acervo reúne obras que sintetizan las tendencias plásticas en México desde los años veinte hasta nuestros días: la Escuela Mexicana de Pintura, el Surrealismo, el Arte Fantástico y la llamada Ruptura de los años sesenta, los Neo-mexicanismos de los ochenta y la Nueva Figuración.

Posteriormente aparecerán otros museos de arte contemporáneo y los museos de autor, como el de J. Clemente Orozco en Guadalajara y Rufino Tamayo en Oaxaca.

La idea era que estos museos dinamizaran el arte moderno y contemporáneo que al parecer no tenía presencia suficiente en las programaciones y colecciones del Museo del Palacio de Bellas Artes, cuyo edificio se inicia en 1904 y concluye en la época post-revolucionaria, y en las del Museo Nacional de Arte, que había sido abierto al público en 1910.

En Venezuela, el museo de arte Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber abre sus puertas al público en 1974, el mismo año en que fue creada, la Galería de Arte Nacional, cuyas funciones se desarrollaron a partir de 1976.

En Chile, el Museo Nacional de Bellas Artes (1910), abandonado durante décadas, fue rescatado en 1945 para fundar allí el Museo de Arte Contemporáneo. Fue adscrito a la Universidad de Chile y des-

14. http://www.cybercol.com/colombia/museos/museoarteunal.html, 2 de septiembre de 2006.

15. http://www.comfenalcoantioquia.com/sil/institucion.asp?191, 2 de septiembre de 2006.

pués de dos años de preparativos, finalmente se abre al público[16]. Sus vínculos con el arte moderno se hacen sentir con la exposición del surrealista Jean Lurcat, en 1954, y con la muestra «Espacio y Color en la Pintura Española Contemporánea», de 1961, que facilitó el conocimiento de las tendencias pictóricas preponderantes en esos años, entre las cuales se destaca el informalismo, que estaba en auge, con obras de Luis Feito, Eduardo Chillida, Modesto Cuixart y otros[17].

Al mirar en conjunto las condiciones de la época en que surgen, la misión, visión y objetivos que se trazan los museos de arte moderno me llama la atención:

1. Que los MAM de América Latina surgen como centros difusores y promotores de la cultura contemporánea y no solo en lo que concierne a las artes plásticas. Llegan para llenar vacíos institucionales existentes y en particular para resolver, así sea parcialmente, la necesidad de movilizar una cultura artística que no encontraba suficientes espacios para su cultivo en muchos de los museos de bellas artes. Como decía Damián Bayón en 1974, «El hecho de que en general los museos de arte moderno hayan sido creados solo hace unos diez o veinte años en las principales ciudades del continente no debe ser tomado como dato fundamental», pero fueron oportunos, sí, y gracias a la gestión de intelectuales, políticos y artistas, entusiastas por las manifestaciones nuevas de la cultura y de las artes, se abrieron canales que de otra forma no se hubieran establecido.

2. Que su carácter de moderno no se encuentra definido en sus estatutos y objetivos, y hay que presumirlo referido a las prácticas y saberes culturales, contemporáneos de los procesos vanguardistas de las artes visuales de esas décadas.

3. Que, efectivamente, cuando se habla de las artes plásticas, es ambigua la referencia al arte moderno, pues comprende tanto las manifestaciones del arte abstracto y sus derivaciones, como los demás fenómenos artísticos surgidos después de la década del cuarenta, cualquiera que sea su forma y lenguaje.

Lo importante, y esta es la primera exigencia que determina su carácter moderno y que legitima su presencia en el museo, es que se aparten de la tradición figurativa, realista y narrativa, de composición, factura y gusto académicos, porque es justamente aquello contra lo que combate el arte moderno. He ahí un segundo criterio

16. http://www.mac.uchile.cl/, 2 de septiembre de 2002.

17. http://www.mac.uchile.cl/historia/index.html, 2 de septiembre de 2006.

curatorial para la escogencia de obras, que se suma al *déjà vu*, antes mencionado.

Considero que es una consecuencia histórica, casi lógica, que se diera esta ambigüedad en la concepción de lo moderno, pues, la presencia de la modernidad abstracta, en muchos países de América Latina, fue apenas un episodio, un estilo más y no una estética hegemónica o una línea dominante, como sí lo fue, por ejemplo, para los Estados Unidos de Norteamérica y para algunos centros europeos, donde la abstracción se erigió como paradigma del verdadero arte moderno.

Desde luego que no se trata de desconocer la fuerte presencia de la abstracción en Brasil con el *concretismo*, en Argentina con el movimiento *MADI*, el *Optical art* y el *cinetismo* y sus derivados, o en Venezuela con el *cientismo*. Lo cierto es que el arte moderno abstracto, en cualquiera de sus facetas: desde el rigorismo y universalidad de lo geométrico, pasando por las manifestaciones cinéticas y las de intervención, hasta el lirismo expresionista, no fue una forma predominante en los distintos países de América Latina.

4. Lo anterior significa que la creación de los MAM no respondió a un proyecto modernidad en sentido estético o artístico. No había a la base de su institucionalidad una concepción estética definida, desde la cual se trazaran las coordenadas de su misión y objetivos, se fijaran los criterios de selección para decidir las exhibiciones y los artistas, y la escogencia de las obras que harían parte de sus colecciones.

El arte de los cincuenta y sesenta experimentó formas, propias o apropiadas, que desataron el poder de la creación y la expresión artística, sin que fueran necesariamente tributarias de la estética de la modernidad abstracta, o que fueran reaccionarias o refractarias a sus planteamientos.

Ante este panorama, cabe volver a preguntarse por las instancias, criterios y posturas, actitudes y miradas estéticas, desde las cuales hacen sus elecciones los museos de arte moderno.

Intentemos aproximarnos al asunto confrontando al museo de bellas artes con el de arte moderno de manera que podamos distinguir dos perfiles que indican dos posturas estéticas diversas frente a los fenómenos artísticos. Se trata de dos posturas que no se mantienen incólumes y opuestas, sino que, por el contrario, en la práctica histórica de su ejercicio, incurren en hibridaciones, flexibilizan sus criterios y terminan «contaminándose» con propósitos, programas y actividades que hipotéticamente serían ajenas a la esfera de su misión nominal.

4. De los museos de bellas artes a los de arte moderno: dos propósitos que al final se cruzan

A diferencia de los museos de bellas artes, que en su propuesta fundacional tenían por encargo la salvaguarda de una memoria colectiva y que la función pedagógica de su divulgación ofrecía modelos y referentes identitarios del ser nacional, los museos de arte moderno, exentos del compromiso patrimonial, surgieron como centros culturales para fomentar, promover y debatir las inquietudes, temas y problemas inherentes a la puesta en escena del arte moderno, de cara a la formación de los nuevos públicos que las vanguardias requerían.

Mientras el museo de bellas artes sacralizaba las obras y las inmortalizaba en la eternidad de su exhibición y de su pinacoteca, los museos de arte moderno pretendieron ser mediadores y facilitadores de un acercamiento más directo y menos ritualizado con las artes. Se trataba de propiciar experiencias que dinamizaran la conciencia estética y que involucraran de una manera más vital al público. De hecho, el carácter desacralizado de muchos fenómenos del arte moderno hacía perder el «aura» a las propuestas creativas de los artistas e instauraban una proximidad que acortaba la distancia con su público. Un público entre entusiasta y esquivo y muchas veces carente de la información básica que le permitiera comprender y participar más decisivamente en lo que se ofrecía.

Frente a la estética de la contemplación a que convocaban los museos de bellas artes, los museos de arte moderno proponían espacios de participación y construcción de una experiencia y un saber en torno del arte nuevo; también ofrecían unas mediaciones menos ritualizadas y sacralizadas, más democráticas y plurales que aquellas que entronizaban las obras y las ubicaban como en nichos inaccesibles e intocables, frente a las cuales solo cabía la contemplación y el asombro del individuo, anonadado ante la sublimidad de la belleza.

No obstante, por circunstancias que no son del caso traer aquí, las transformaciones sociales, políticas y culturales vividas después de los años ochenta produjeron cambios en la institución museo –cualquiera que fuera su forma y temática– que los obligaron a repensar su razón de ser y a convertirse en centros culturales, como lo eran los MAM.

Los museos de bellas artes abrieron sus puertas a manifestaciones más contemporáneas y enriquecieron sus acervos con obras de artistas

de vanguardia con una sólida trayectoria. Se transformaron los guiones museográficos para que pudieran cubrir un amplio espectro de las manifestaciones artísticas, evitando excluir fases o periodos de la historia nacional. Más aún, se enriquecieron las colecciones con obras de artistas internacionales de diversos periodos y hoy se exhiben con orgullo, al mismo tiempo que se proyectan grandes exposiciones de arte moderno y contemporáneo.

En los MAM, por su parte, los nuevos tiempos exigieron una transformación de sus objetivos y la apertura a fenómenos más contemporáneos. Curiosamente, cuando se lee la relación de la misión u objetivos, se establece en sus estatutos o en la información oficial de la institución que el museo está abierto a las expresiones del arte moderno y contemporáneo. Se desliza por entre los términos la ambigüedad acusada, y la redundancia de los sinónimos «moderno» y «contemporáneo» se disuelve al dejar entrever una distinción estilística y periódica de los fenómenos artísticos, que los museos no explican ni sustentan. Pareciera subyacer la distinción –no aclarada, insisto– de que arte moderno es lo que los artistas hicieron en el periodo del 50 al 80, y contemporáneo el realizado desde el 80 (¿?) hasta nuestros días.

Pero la reciente flexibilización de criterios permitió, también, que los museos de arte moderno fueran receptivos a formas artísticas clásicas y de la primera modernidad, que antes habían excluido y rechazado. Hoy en día, no es extraño que los MAM organicen retrospectivas del arte que antecede a la modernidad y que sus pinacotecas contengan obras nada modernas, junto con otras demasiado contemporáneas.

La existencia de los MAM en las actuales condiciones del arte se debate entre la tradición (moderna, quizás también clásica) y la contemporaneidad.

Desde esta perspectiva, ni los museos de bellas artes se restringen a la estética del arte bello, ni los museos de arte moderno definen su acción y compromiso en el ámbito de lo propiamente moderno. El asunto pasa a ser nominal y lo esencial se dirime desde la institucionalidad. Así la cosas, termina no importando que clase de museo (bellas artes, modernos o contemporáneo) exhiba qué tipo de obras y promocione qué tipo de artistas. Lo importante es que sea LA INSTITUCIÓN MUSEO la que al acoger al artista y su obra, los legitime y valide con el poder de su prestigio y reconocimiento. Desde este ángulo del análisis, la importancia y proyección de un museo, la categoría que obtiene por la tradición, calidad y fuerza de su acción, es la que otorga, por una

suerte de efluvio o emanación, la importancia y el valor a la obra y al artista. Esta transferencia se hace sentir en los currículos que exhiben los artistas y que los acredita para extender su participación en escenarios cada vez más amplios y universales.

5. El ejercicio de la curaduría

Para asumir el reto de la renovación cultural y artística, los museos de arte moderno fueron definiendo en la práctica la forma de su institucionalidad y la generación de sus criterios de programación, selección y escogencia de exposiciones, actividades, concursos y obras, que podía admitir en sus recintos o en sus colecciones. No todo podía pasar a los salones de arte moderno y la presencia del museo en la comunidad se constituía en garante y en aval de que lo seleccionado y ofrecido respondía a criterios de calidad y modernidad.

De nuevo estamos ante las preguntas ¿Qué instancia, quién o cómo decidían, desde los MAM, las obras y artistas que merecían ser prestigiados, aceptados o validados en el campo del arte? ¿Cuáles eran estos criterios de selección? ¿Quiénes escogían y desde que concepciones del arte ejercían la función de jueces? ¿Que formación y a que intereses particulares respondían los jurados de los salones o los encargados de proponer las convocatorias? Todavía no se ha hecho un estudio de los criterios de selección que adoptaron los diversos museos en las distintas fases de su desarrollo.

Una mirada somera al entorno, nos puso en evidencia la falta de un proyecto académico y de un corpus claro que orientara las líneas de acción de los MAM. En principio, esta labor fue encomendada a un comité técnico de expertos y conocedores del arte, o en su defecto a la visión cultural del director o de un experto que asumía las labores propias de lo que hoy se llama curador. Ambos, curador y museo, se beneficiaron mutuamente de su prestigio y, dependiendo del caso, las relaciones entre institución y curador presentaron curiosos matices. El espectro es amplio y su rango oscila entre la pasividad más conservadora del curador, limitado al poder, recursos financieros y encargo de la dirección, a la del audaz promotor de la cultura artística, que asumía los riesgos de grandes e impactantes exposiciones, de proyección local e internacional, secundado por unas directivas capaces de gestionar y brindar los recursos y apoyos para su realización.

Han sido relevantes los casos de prestigiosos curadores que supieron interpretar el momento, estuvieron abiertos a las plurales manifestaciones modernas y contemporáneas, y supieron disponer los recursos institucionales para fortalecer los procesos del arte. Pero también, en muchos casos y en distinto grado, la figura del curador individual conllevó los riesgos propios de la mirada unilateral y subjetiva, porque introdujo sesgos personales, concedió privilegios, atendió intereses extra-artísticos y excluyó obras y artistas que no respondían a lógica de sus intereses.

La excesiva delegación de la responsabilidad curatorial en un individuo trasladó el poder de legitimación de las propuestas artísticas a la exclusiva orbita de la deliberación subjetiva del curador, quien no siempre sintió la obligación social y cultural de rendir cuentas de su saber y de la aplicación de sus criterios. Pero también, esta delegación cómplice eximió a los MAM de su responsabilidad de explicar los presupuestos teóricos y estéticos que enmarcaban su acción y proyección, y de ejercer la labor de autocrítica y de vigilancia cultural que le competía, como institución moderna. La falta de curadores profesionales en el medio latinoamericano, antes que convertirse en una excusa fácil, debió ser el motivo para la creación de talleres y escuelas de curadoría, que apoyaran la labor de los museos y dinamizarán la cultura moderna, correspondiendo al propósito de su fundación.

Para los museos, la figura de un solo curador responsable de los criterios de programación y selección, inamovible por razones de legislación laboral o de prestigio, fue el foco de muchas exclusiones, que terminaron afectando su la labor institucional, estancándola, limitándola hasta el encierro, y por contera perjudicando su contribución al desarrollo de la cultura moderna y contemporánea. Una sola óptica, en la que se descargó la responsabilidad de decidir lo que entraba o pasaba por el museo, vició muchos procesos y cerró las puertas a nuevas posibilidades.

6. La curaduría en prospectiva

Desde la segunda mitad del siglo veinte, se ha venido perfilando la figura del curador y la curaduría de artes, su campo de acción y funciones. De conservador de los bienes patrimoniales, que es una función clásica, similar a la de un albacea, la figura del curador ha pasado a ser la de un promotor de las colecciones de arte y de la cultura artística. Del noventa a nuestros días, sin embargo, este perfil del curador se ha enriquecido, adoptando la forma dual de un inves-

tigador-promotor de las artes. En el ámbito internacional, sus perfiles tratan de precisarse con el uso de términos como el inglés *curator* o el español «comisario», que se están redefiniendo en función de sus tareas de promotor, gestor, administrador, investigador y seleccionador.

En sentido convencional, las figuras del curador clásico y moderno aparecen estrechamente vinculadas a las colecciones de arte y a los museos, como miembros del *staff* burocrático de la institución. No se concebía la idea de un curador independiente.

En la complejidad de la cultura contemporánea, cada vez ganan mayor espacio la figura del curador independiente y la demanda de sus productos: «los proyectos curatoriales», que consisten en proyectos de exposiciones artísticas con soporte investigativo. Paulatinamente se configura su rol, entendido en su doble carácter de investigador-promotor, capaz de diseñar, gestionar y ejecutar sus proyectos.

El curador independiente concursa con otras instituciones, ofreciendo y 'vendiendo' sus proyectos a los museos, eventos y organizaciones culturales, nacionales e internacionales, como bienales de arte, salones de artistas, los festivales, museos, etc.

El valor de sus proyectos radica en la claridad y rigor conceptuales, logrados en su formulación. Esto supone, entre otros factores, primero, un gran conocimiento de los procesos arte y de la historia del asunto que es foco de su atención; segundo, una claridad en los conceptos, que se trasluce en la manera como sustenta sus percepciones y apreciaciones sobre el arte y describe sus objetivos; tercero, la pertinencia y factibilidad de la propuesta; cuarto, la claridad en la formulación de los criterios que permiten vincular las diversas obras o artistas que se incluyen en la propuesta, y en los temas, conceptos y criterios que emplea a la hora de decidir la escogencia de las obras; y, quinto, la coherencia en la formulación de los aspectos de la gestión. En resumidas cuentas, el proyecto curatorial no solo busca reunir, vincular temática o conceptualmente obras diversas y llevarlas a una exposición, sino también generar interpretación y cultura al poner a dialogar puntos de vista y estéticas diversas.

La movilidad cultural y las demandas del mercado en este novísimo campo del circuito del arte, generan una creciente necesidad de profesionalización de los nuevos agentes y una más alta exigencia y refinación de sus productos. Para respaldar estos procesos, asistimos durante los últimos quince años al surgimiento de programas de capacitación, formal e informal, y de formación profesional avanzada, de gestores y promotores culturales, con énfasis en la investigación, la curaduría y el diseño de proyectos artísticos.

Fortaleciendo la tendencia, podemos augurar para la cultura moderna y contemporánea de las artes en América Latina, y para los museos de arte, futuros escenarios de diálogo, concertación y proyección más dinámicos. Esta estrategia facilitará una reorganización y redistribución de los canales de comunicación con el mundo y permitirá un posicionamiento global e internacional menos desequilibrado, de las artes y de los saberes que cultivamos en Latinoamérica.

Referencias bibliográficas y cibergráficas

CONACULTA-INAH, INBA, Nuevos escenarios, nuevos imaginarios, *Revista Museos de México y del Mundo*, México, vol. 01, No. 2, 2004.

Damián Bayón, América Latina en sus artes, México, Siglo XXI, 1974.

Diego León Arango Gómez. «La academia de bellas artes: criterios de gusto y criterios de formación», en Grupo de Investigación de Teoría e Historia del Arte en Colombia, *Criterios de la crítica del arte en Colombia, época de la academia, 1870-1930*, Medellín, Informe final de investigación-Universidad de Antioquia, 2005.

Gloria Zea. *El Museo de Arte Moderno de Bogotá, una experiencia singular.* Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1994.

Museo de Arte Moderno La Tertulia, *Museo de Arte Moderno La Tertulia, 1956-1986*, Colombia, Carvajal, 1986.

Museo Nacional de Colombia, Museo, Memoria y nación, Bogotá, Memorias del Simposio Internacional y IV Cátedra Anual de Historia «Ernesto Restrepo Tirado», 1999.

Víctor Zmudio-Taylor y Bernardo Ortiz, Taller de curaduría, Cali, 7 Salón de Octubre, 2004-2005.

http://www.tyhturismo.com/data/destinos/argentina/ciudad_buenos_aires/museos_biblio/museos/moderno/html/historia.html, 2 de septiembre de 2006.

http://www.archivoromerobrest.com.ar/autobiografia/index.htm, 2 de septiembre de 2006.

http://www.tyhturismo.com/data/destinos/argentina/ciudad_buenos_aires/museos_biblio/museos/moderno/html/historia.html, 2 de septiembre de 2006.

http://www.cybercol.com/colombia/museos/museoarteunal.html, 2 de septiembre de 2006.

http://www.comfenalcoantioquia.com/sil/institucion.asp?191, 2 de septiembre de 2006.

http://www.cartagenacaribe.com/dondeir/sitiosdeinteres/mam.htm, 2 de septiembre de 2006.
http://www.mac.uchile.cl/, 2 de septiembre de 2002.
http://www.mac.uchile.cl/historia/index.html, 2 de septiembre de 2006.
http://www.campus-oei.org/cultura/colombia/08.htm, 2 septiembre de 2006.
http://lanic.utexas.edu/la/region/museums/indexesp.html, 2 de septiembre de 2006.
http://www.replica21.com/museos/munal.html, 2 de agosto de 2006.
http://www.museobellasartes.artte.com/, 2 de agosto de 2006.
http://www.masdearte.com/, 10 de agosto de 2006.

El museo del triple carácter: un testimonio

*Beatriz González**

¿Que pasa con las pequeñas historias de los museos nacionales, regionales y provinciales? ¿Es permitido en la actualidad recuperar la memoria de un museo para conocer cual es el carácter fundacional, con el fin de legitimar su existencia. Esta es la pequeña historia de una etapa del Museo Nacional de Colombia que se inició a finales de 1980, en la que se intentó la recuperación de su triple carácter: Ciencia, Historia y Arte.

A finales de 1980, cuando tuvo lugar la recepción del posmodernismo en Colombia, fueron los arquitectos los primeros en denotar su presencia. Sin embargo existió una contradicción entre la necesidad de salvar, consolidar y multiplicar los museos del país y al mismo tiempo aceptar de parte de la posmodernidad la negación de los museos y de la historia. En ese ambiente paradójico se decidió restaurar y reprogramar el Museo Nacional de Colombia. Sin embargo la apología de la diversidad de parte de esa corriente de pensamiento ayudó al desarrollo del programa museístico.

Este es un testimonio de la aproximación de la memoria institucional con la historia reciente de Colombia, desde la perspectiva de un establecimiento procedente de la Ilustración.

El Museo Nacional durante la «poshistoria»

Según Danto, poshistoria es el nombre adecuado para la contemporaneidad. Se debe tener en cuenta que en el plano mundial, los Museos comenzaron a consolidarse en el decenio de 1970: se inauguró en París el Centro Pompidou y se inició la reforma del Louvre. En las principales ciudades de Europa y Norteamérica, esta institución, paradigma de la ilustración se transfiguró en símbolo del placer del conocimiento y se invitaron a los arquitectos más renombrados del mundo para realizar edificios que se convirtieran en hitos en las ciudades.

* Pintora e historiadora del arte.

Como una paradoja, a mediados de ese mismo decenio, los filósofos y pensadores comenzaron a plantearse el fin del arte y de los museos. Si bien a Colombia llegaron algunos reflejos de lo primero (se realizó una exigua renovación del Museo Nacional, con museógrafo alemán incluido y se inició la construcción del Museo de Arte Moderno con planos de Rogerio Salmona), de lo segundo no se tenía la más leve sospecha.

En el decenio siguiente –1980– tuvieron lugar cursos de museología y museografía, financiados por organismos internacionales como el ICOM. Se impartió conocimiento a todos los niveles. Mientras esto sucedía el Museo Nacional de Colombia comenzó un acelerado deterioro. Este se reflejó en una cifra reveladora en la parte administrativa: entre 1980 y 1989 tuvo nueve directores: cinco en propiedad y cuatro encargados[1].

La estructura del Museo Nacional de Colombia a partir de 1982 presentó unas fisuras que eran fáciles de detectar. Las obras más importantes de pintura (15 en total) fueron llevadas al palacio presidencial, entre ellas la *Playa de Macuto* de Andrés de Santa María y la *Vista de Cartagena* de Generoso Jaspe, para adornar los salones del nuevo Pericles como llamó un oportuno periodista, al presidente Betancur. La sala que honraba la memoria del Libertador Simón Bolívar, de Antonio Nariño y de Francisco de Paula Santander fue desmontada para colocar allí exposiciones de arte, algunas internacionales, como «El humor francés», «El arte ruso del siglo XVIII y XIX», además de una exposición antológica de Alejandro Obregón. El gobierno jugaba con el Museo Nacional y trataba de reparar con decoración los atropellos al sentido histórico. Los que contemplábamos estupefactos lo que estaba sucediendo considerábamos que lo que hacía falta era un sitio donde colocar el arte, sin sacar a codazos a los próceres.

Esta nueva situación dentro de la alterada historia de un museo hegemónico que había logrado sobrevivir desde 1823, se hizo patente y patética con motivo de la realización del 30 Salón de Artistas Colombianos (1.9.1985-20.10.1985). El salón de artistas lo había suprimido el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) desde 1982 y en 1985 resolvió resucitarlo y para demostrar su interés convocó a un gran número de artistas y contrató a un buen museógrafo, como es el arquitecto Alberto Sierra. El montaje produjo una especie de invasión controlada en las instalaciones y cubrió zonas de exhibición de la colección permanente. La prensa le hizo eco a la directora, antropóloga Lucía de Perdomo, quien no tenía conocimiento profesional de la museografía, pero tenía convencidos a los medios de su dominio del tema, porque según sus palabras había estudiado museografía en los viajes[2].

Tal como lo tituló la prensa, se trataba de un conflicto entre el arte y la historia. Pero no era ese el único conflicto, sino se hizo evidente que entre tres entidades del Estado, la presidencia, Colcultura y el Museo Nacional de Colombia no había armonía.

Ya en el gobierno de Virgilio Barco, la directora Carmen Ortega, filósofa, reconocida por su *Diccionario de artistas colombianos* trató de devolverle el carácter nacional al Museo con una exposición para conmemorar los 100 años el Himno Nacional. Proyectó su montaje en la antigua sala de fundadores de la república y alcanzó a desplegar una museografía en la que pintó en la pared el pentagrama del himno. Sin embargo no se dio cuenta que el edificio se encontraba *ad portas* de colapsar. La directora tuvo que cancelar la exposición y la dirección de Colcultura mandó colocar varas de eucalipto en las zonas más afectadas, como el vestíbulo y la antigua sala de Fundadores de la Republica. El presidente Barco y el director de Colcultura, Carlos Valencia, tenían una gran preocupación por el patrimonio. Ya el presidente había iniciado su proyecto estrella, el Archivo General de la Nación para salvar todo el acervo que se encontraba arrumado en el cuarto piso de la Biblioteca Nacional. El director de Colcultura comprendió la urgencia de restaurar el edificio del Museo Nacional. Como no había dinero para un proyecto total se inició en 1988 una restauración parcial.

En ese momento me fue ofrecida la dirección del Museo pero no la acepté y sugerí que dada la situación del edificio era necesaria la presencia de un arquitecto en la dirección. El presidente nombró a Olga Pizano y yo fui contratada para hacer el guión general del Museo. Había conocido el Museo en la época de universidad, cuando Marta Traba nos enviaba para hacer críticas de exposiciones o para analizar cuadros de la sala de arte del tercer piso. En 1974, cuando el

1. Emma Araujo (1974-1982), Sally Yolanda García (e) (1970-1981), Sebastián Romero (1982-1983), Gloria Oviedo (e) (1983-1984), Lucía de Perdomo (1984-1986), Juan Luis Mejía Arango (e) (1986), Carmen Ortega Ricaurte (1986-1988), María Victoria de Robayo (e) (1988) y Olga Pizano (1989-1990).

2. «En el Museo Nacional Conflicto entre el arte y la historia» *El Tiempo* julio 21 de 1986.

gobierno le aceptó la renuncia a Teresa Cuervo, que llevaba ya 20 años en la dirección y a quien se debía en gran parte la adecuación de la Penitenciaría de Cundinamarca conocida como «panóptico», para albergar el Museo. La dirección pasó a manos de Emma Araujo, quien en primera instancia nombró tres comités, uno de Historia, otro de arte y otro de arquitectura. Yo fui nombrada en dos de ellos, arte y arquitectura y ello me dio oportunidad de conocer el museo, sus problemas y por encima de todo, su colección.

En ese decenio yo era la directora de Educación del Museo de Arte Moderno y tenía ya alguna experiencia en museos. En 1977, había tenido la oportunidad de conocer el Museo Nacional de la Habana y pude constatar que al hacer el recorrido, con unos inteligentes apoyos, se comprendía no solo el arte –porque ese era un museo de arte– sino la historia de esa nación.

Traje esas ideas para el montaje de la colección de arte del Museo Nacional. La directora había conseguido la ayuda del gobierno alemán quien envío al historiador Ulrich Lower, para trazar la museografía de las salas de historia, y además dictó un curso práctico muy importante. Ese conocimiento fue complementado con los cursos que dictó el ICOM en el Museo de Arte Moderno en 1980 en el que participamos no solo como alumnos sino como docentes en el campo educativo.

El Museo Nacional que recibí en 1989 para hacer su reprogramación por medio de un guión, tenía restos del programa trazado por las dos directoras, Teresa Cuervo y Emma Araujo. Cuando el visitante del Museo Nacional entraba al espacio de tres pisos donde se exhibía la colección permanente, entre los años 1948 y 1988, se encontraba con tres inscripciones en letras de bronce: en el primer piso, MUSEO ARQUEOLÓGICO Y ETNOGRÁFICO; en el segundo, MUSEO HISTÓRICO; y en el tercero, MUSEO DE BELLAS ARTES. El visitante no tenía dudas que se trataba de tres museos en uno.

La estructura museística se basaba en los tres pisos que ofrecía la construcción de la penitenciaría y cuyo contenido estaba señalado con letras de bronce: el primero era un museo independiente y no dependía de la dirección del Museo sino del Instituto Colombiano de Antropología. Los otros dos dependían directamente de la dirección del museo.

La narración total se desarrollaba independiente y horizontalmente. Los antropólogos en el Museo Arqueológico y Etnográfico habían hecho algunas reformas en la narración y el montaje de su museo en el decenio de 1980, sin embargo no se integraba con el resto.

El segundo piso o Museo Histórico, se dividía en dos partes desde un principio: Un gran salón que albergaba objetos importantes, por su valor histórico o artístico, Con el montaje del historiador Lower se convirtió, con el apoyo del comité de historia (Gabriel Giraldo, Pilar Moreno y Horacio Rodríguez Plata) en una sala honorífica dedicada a los Fundadores de la República. Como se dijo anteriormente la administración Betancur la convirtió después en sala de exposiciones temporales. La segunda parte estaba dedicada a la historia de Colombia, de la Colonia a la Independencia y que terminaba con la exhibición de los retratos de todos los presidentes de Colombia y vitrinas con sus objetos personales.

El tercer piso o Museo de Bellas Artes había albergado las obras escogidas por el comité conformado por Eugenio Barney Cabrera, Luis Alberto Acuña, Eduardo Serrano y la autora de estas notas. En 1985 fueron desmontadas esas obras para dar lugar la donación de 15 obras de Botero. El montaje de estas obras, realizado por el mismo pintor contenía además pinturas de Pedro Nel Gómez y de Andrés de Santamaría. En los días siguientes a la inauguración, muchos pintores se disgustaron por su exclusión y el presidente Betancur les pidió obras para montar una sala frente a la de Botero. Aunque algunos accedieron a prestarlas, no se concretó el pago de las obras y la sala quedó semivacía.

Al aceptar la reprogramación del Museo era necesario recurrir a su misión fundacional que se resume en tres puntos: la esencia positivista (conocer los recursos naturales del país), divulgativa (mostrar al mundo que se trata de una nación civilizada) y patriótica (consolidar la nueva república).

A continuación se debían reconocer las diversas misiones que había tenido a lo largo de su historia. Ese estudio permitió identificar un triple carácter del Museo: ciencia, historia y arte. Las proporciones de ciencia, historia y arte variaban según las inclinaciones de sus administradores[3].

Aclarado ese punto y teniendo en cuenta que faltaban 11 años para terminar el siglo XX estas observaciones sobre el triple carácter se debían cruzar con la información que se tenía sobre las funciones del museo. A lo largo de dos decenios (1970 y 1980) el ICOM había ense-

3. Cuando lo dirige Fidel Pombo, científico, crecen las colecciones de ciencia. Cuando lo dirige el historiador Ernesto Restrepo Tirado se inicia la gran iconografía del Libertador y de piezas testimoniales y retratos de próceres. Cuando llega una artista como Teresa Cuervo a la dirección del museo las colecciones de arte tienen prioridad.

ñado que las obligaciones de un museo eran cinco: coleccionar, conservar, estudiar, interpretar, y exhibir «son como los cinco dedos de una mano»[4] sin embargo hacia 1989 se planteó un nuevo paradigma que redujo las funciones a tres: «preservar (coleccionar se ve como un simple primer paso), estudiar (una función que permanece sin cambiar) y comunicar[5]. Las funciones se resumieron en razón de las analogías que se encontraban en las funciones: coleccionar es proteger, comunicar es exhibir e interpretar.

El aspecto principal para el proyecto de «Reprogramación y diseño del Museo Nacional de Colombia» fue la coincidencia con la restauración del edificio. El Museo Nacional nunca había tenido un guión escrito. En el guión había que tener en cuenta dos focos: primero el calificativo de Nacional y segundo la colección. En 1826, se mencionó por primera vez el calificativo de «nacional» al Museo que esa época era considerado de ciencias naturales. Nación «es el modelo ausente». Lo difícil es colocar el concepto de nación en un espacio físico.

¿Cómo implementar en el guión el concepto de nación en un espacio físico y por medio de una colección reunida a través de casi doscientos años? Un museo no es un libro, no puede ser bidimensional. En este caso el espacio está dado, –es la antigua prisión adaptada en 1948 para museo–. Esta es su tercera dimensión. La colección es la base del museo. No existen museos sin colección. Sin embargo, un museo no es solamente ancho, alto y profundo. Existe una cuarta dimensión, espacio tiempo, que está representada por la memoria. Se ha afirmado que el Museo Nacional guarda la memoria del país. No se puede negar que es un museo patrimonial. Sin embargo la colección ha sido reunida a lo largo de casi 200 años, con distintos criterios y de la misma manera ha sido desmembrada para revestir otros museos: Museo de Arte Colonial, Casa Museo del Florero, Casa Museo Quinta de Bolívar, Museo de Ciencias de la Universidad Nacional.

El tema de «museo nacional» debía ser un eje trasversal en el replanteamiento y diseño del guión del museo. Desde el primer piso hasta el tercero la narración debía ser continúa. Esto llevó a abolir el sistema de tres museos, tradicionalmente aceptada desde que se instaló en 1948 en la penitenciaría de Cundinamarca y en lugar de los desarrollos horizontales de la narración se hiciera un solo planteamiento vertical. Se planteó partir del aerolito, como primera pieza adquirida por los científicos enviados por Humboldt para la fundación del Museo[6] hasta llegar al Frente Nacional. Se debían tener en cuenta las limitaciones del espacio y las salas inamovibles, como la sala Botero. Mas adelante se amplió el guión hasta la Constitución de 1991.

El tema de la colección era difícil de abordar porque ¿Quiénes seleccionaron los objetos de sus colecciones a lo largo del tiempo y con qué criterio?: «Ninguna historiografía está libre de sospecha. La acusación está sustentada en la tesis de un marcado subjetivismo en la historiografía hispanoamericana. Algunos ven en ella una representación nacional recortada pues constituye exclusivamente la expresión de los puntos de vista de una élite restringida»[7].

La reprogramación del Museo Nacional de Colombia debía combinar la triada *ciencia, historia y arte*, el ente nacional y la colección. Con estos elementos se comenzó a crear una trama y una urdimbre. En primer lugar era necesario atraer a los antropólogos para que no trabajaran guiones excluyentes, al margen del resto del museo; valga la pena un ejemplo: en 1992, cuando les solicitamos un guión para sus salas, realizaron y pusieron en marcha uno que comenzaba 12.000 años antes de Cristo y terminaban con una foto del constituyente indígena Lorenzo Muelas, en 1991. Dentro de su narración se negaban a aceptar el descubrimiento y la conquista, como un momento histórico. En segundo lugar el Museo debía cambiar «el estilo presidencial», esto es, que la historia de Colombia después de la independencia solo estaba conformada por los presidentes. Se propuso que los presidentes no debían ser los protagonistas, sino que debían estar en su época, al lado de los científicos, los artistas, los ingenieros, y no reunidos en espacio aparte. La dificultad en este punto fue con el público que estaba acostumbrado a visitar la sala presidencial como un álbum de monas. Se proyectó cada sala para que albergara etapas históricas que fueron en primera instancia divididas y nominadas por el historiador Álvaro Restrepo Tirado y después en compañía de Gonzalo Sánchez.

La relación del Museo Nacional con las artes plásticas no se había dado solo a través de sus colecciones; su historia está vinculada a la

4. Stephen E. Weil *Rethinking the Museum an other meditations*, Washington and London, Smithsonian Institution Press, 1990, p. 57.

5. *Íbid.*, p. 58.

6. El aerolito tiene muchas lecturas, además de ser la primera pieza adquirida para el museo; temporales: el Big-ban, religiosas: cayó un viernes santo, histórica, la independencia: cayó en 1810, etc.).

7. Germán Colmenares. *Las convenciones contra la cultura*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1987, p. 17.

del Salón Anual de Artistas Colombianos. Gran parte de los salones se realizaron en el Museo y este había sido el marco de todas las luchas y enfrentamientos ideológicos que surgieron de este evento. Por ello mucha gente tiende a identificarlo como un «museo de arte» y olvidan su vocación científica e histórica.

Como un colofón, en 1990, antes de terminar el gobierno Barco, se inauguró la sala Fundadores de la República, restaurada en su totalidad, y con el nuevo guión inspirado en el montaje de la dirección Araujo, pero con mayor investigación. Al terminar el primer guión que presenté, el gobierno de Barco estaba en sus últimos días. La conclusión a la que llegué en este guión era que los visitantes del museo no debían salir con respuestas, sino con preguntas.

Poco después la situación cambió. La directora Olga Pizano se retiró y para desgracia del Museo, se interrumpió la labor que se venía realizando de restauración del edificio y de investigación, porque al nuevo director no le interesaba. En febrero de 1992 cambió de nuevo la situación cuando fue nombrada Elvira Cuervo de Jaramillo quien recuperó el tiempo perdido y le dio continuidad al proyecto de la restauración y los guiones y para beneficio del museo permaneció allí todo el último decenio del siglo XX y más allá.

Coleccionar, estudiar y difundir: preservación, verdad y acceso

Coleccionar: preservación

Coleccionar es una actividad central para la misión de un museo. En los grandes museos se dedican gran parte de sus recursos no solo a la adquisición de piezas sino a la conservación y restauración de sus objetos. «El contenido marca definitivamente al museo y al público; sin él, el museo no tendría razón de ser y con él, el hombre se sensibiliza para la educación, la formación visual e intelectual y para desarrollar su sentido del gusto»[8].

Se hizo evidente la necesidad de incrementar la colección, de buscar piezas necesarias para complementar la narración, de llegar al presente. Es así como la curaduría dedicó los miércoles para recibir ofertas de anticuarios, coleccionistas y familias con patrimonio conservado por años.

8. León Aurora, *El museo*, Madrid, Ediciones Cátedra, p. 89.

Las colecciones del Museo Nacional de Colombia debían servir para representar el guión que se había concebido y a su vez el guión debía estar construido con los objetos existentes. Se estaba reprogramando esta entidad y la narración estaba basada en una historia vista desde los variados objetos de colección. Se detectó la necesidad de revitalizar la colección:

> La revitalización del contenido de un museo no solo cumple con una función simbólica, en la medida que las obras representan el pasado, sino que también estimula la aproximación del público a ese pasado. Las obras por sí solas carecen de sentido hasta que el espectador, por medio de su capacidad reflexiva, les da significado. Entonces, el pasado, traído al presente lo modifica y al hacer esto transforma el futuro[9].

La dirección del Museo conformó entonces un consejo que entre sus funciones estaba el aceptar las piezas necesarias según el guión para implementar la narración de ciencia, historia y arte. Se hizo una exposición «Arte para la Historia» con obras prestadas por coleccionistas por las que el museo sentía interés. Se visitaron los sótanos del palacio de Justicia para buscar objetos idóneos, testimonios que hablaran del drama. Se hicieron reuniones con guerrilleros y con familiares de las víctimas para reunir objetos que hablaran de paz.

Artistas como Antonio Roda y Miguel Ángel Rojas, donaron obras para que pudiéramos actualizar la colección de arte.

Estudiar: verdad

El desarrollo del guión llevó a la conclusión de la necesidad de una investigación sobre la legitimidad y autenticidad de la colección. La procedencia de las obras demuestra la legitimidad del bien. Desde 1989 se comenzó a revisar el archivo documental del museo; la correspondencia que con algunos faltantes data de 1875, era muy sólida a partir de 1945. Contenía toda clase de cifras, recibos y cartas. Arrojaba referencias importantes con relación a los criterios con que se recibieron las obras. Ello llevó a la reflexión sobre el perfil de la entidad. Al parecer se podía clasificar como: un museo de museos, un *landesmuseum* esto es, museo regional, de la tierra, de la zona o podría ser también un museo de la ciudad, un museo de historia, un gabinete de curiosidades.

9. John M. A. Thompson, *Manual of curatorship: a guide to museum practice*, London, Butterworth Heinemann, 1992.

Desde 1992 se inició la catalogación de los documentos relativos a la procedencia y trayectoria de cada obra, los cuales se encuentran hoy totalmente organizados para consulta de investigadores. Así mismo, en la medida en que se emprendió la actualización del montaje de las salas de exposición permanente, se llevó a cabo la investigación completa de las colecciones expuestas al público. Dos áreas específicas fueron investigadas en su totalidad, como parte de la serie de catálogos de las colecciones. Tal es el caso de la colección de miniatura (catálogo publicado en 1993) y la colección de pintura de caballete (compuesta por 870 obras, publicada en 2004). Los resultados de la investigación se encuentran incorporados al programa de informática adquirido en Canadá en 1998, denominado «Colecciones virtuales», ahora «Colecciones colombianas» el cual incluye fotografías de cada obra y sobre todo la información y documentación de referencia obtenidas hasta la fecha.

Existía un problema con relación a la verdad, es decir, la autenticidad. Para ello se acudió a expertos de los más variados temas. Por ejemplo, ¿Cómo se podía probar que la cota de maya de Jiménez de Quesada era de su época? Así se llamaron expertos en armas, en muebles, en porcelanas, uniformes, etc. En ese momento se llegó al convencimiento de que el énfasis de la curaduría en el Museo Nacional debía estar puesto en la segunda función de un museo, en estudiar, en buscar la verdad de las piezas que se iban a exhibir y así crear nuevos iconos. Se escribieron cartas a los museos de Europa y de los Estados Unidos para ratificar autorías.

Después vino una etapa de conservación que aún no ha concluido y para mejorar las condiciones de las obras la curaduría colaboró con el proyecto de las reservas.

Las investigaciones fueron dirigidas por la curaduría y se iniciaron una serie de exposiciones, con su correspondiente catálogo:

José María Espinosa, abanderado del arte y de la patria. Museo Nacional de Colombia, 1994

¡Quédese quieto!, Gaspard-Félix Tournachon «Nadar», 1820-1910. Museo Nacional de Colombia, 1995.

Obras en prisión. Una estrategia para el traslado de colecciones. Septiembre 1996 - diciembre 1997.

Sin título 1966-1968: Luis Caballero. 13 de agosto al 13 de septiembre de 1997.

Andrés de Santa María (1860-1945): un precursor solitario, 1998-1999

¿Quién es Carlos Valenzuela? 6 de mayo al 27 de junio de 1999.

Caricatura y costumbrismo. Dos colombianos del siglo XIX para el Museo de América, Madrid. 1999

Cien años de los Mil Días. 21 de octubre de 1999 a 10 de enero de 2000.

El regreso de Humboldt. 22 de marzo a 27 de mayo de 2001.

Tiempos de paz. Acuerdos en Colombia. 1902-1994. 13 de agosto al 6 de noviembre de 2003.

Donación Carlos Botero-Nora Restrepo. Auguste Le Moyne en Colombia 1828-1841. 16 de diciembre de 2003 al 29 de febrero de 2004.

Otra serie de publicaciones plasmaron los resultados de las investigaciones: en primer lugar, la catalogación de la colección se inició con publicaciones. En este campo se realizaron tres tipos de publicaciones, los catálogos de la colección, los libros especializados y los cuadernos de curaduría: en los primeros se lograron publicar las siguientes obras: *Catálogo de miniaturas Museo Nacional de Colombia* (1993), *Tesoros del dibujo de la colección del Museo Nacional de Colombia* (2001) *Colección de pintura Museo Nacional de Colombia* (2004).

Dos libros condensan una de las labores de curaduría más gratificantes, el descubrimiento de obra y la identificación de autores: *José María Espinosa: abanderado del arte en el siglo* XIX, publicado por el Banco de la República en 1998 y *Artistas en tiempos de guerra. Peregrino Rivera Arce*, Museo Nacional de Colombia, 1999-2002.

La *Serie de Cuadernos Iconográficos* se inició con la voluntad de difundir y fijar en la memoria pública las imágenes de los personajes más destacados de la historia. De paso podría servir para quienes publicaban libros de historia, para que sus ilustraciones subieran de calidad y no se acudiera a simplificaciones caricaturescas de los próceres, con los que suelen ilustrar los libros de historia. Hasta el 2004 se publicaron 4 cuadernos: Policarpa Salavarrieta, Antonio Nariño, Francisco José de Caldas y Simón Bolívar.

La curaduría siempre estuvo presente en las actividades relativas a la orientación que se debía trazar para el museo del futuro. Sus ideas y pensamientos formaron parte de la Cátedra Restrepo Tirado y de los Coloquios Nacionales que se organizaron con el fin de consultar la opinión de expertos sobre la proyección de una nueva estructura institucional del Museo Nacional. Es en estos coloquios donde comienza a sobrevolar el pensamiento posmodernista. La participación de la curaduría en el campo del arte y de la historia le permitieron aclarar las ideas con relación a su acción en un museo nacional: tal es el caso de las cátedras Museo Memoria Nación y Museo Iconos Nación. La presencia de la curaduría impidió que se la marginara a realizar exposiciones o a la simple actividad de registro.

Difundir: acceso

El 28 de julio de 2001 se reinauguraron las salas permanentes que abarcaban desde el Nuevo Reino de Granada hasta el Nueve de abril del 1948. El programa de estas salas dependía de la curaduría, el de las restantes –arqueología, inaugurada en 1993 y descubrimiento y la conquista, sin guión hasta el 2002–, dependían del ICAN, (Instituto Colombiano de Antropología).

El guión, como se afirmó con anterioridad fue concebido con la asesoría de historiadores e investigadores. Estas asesorías eran consultas directas –Álvaro Tirado, Gonzalo Sánchez, Marco Palacios– o a través de exposiciones donde actuaban como curadores, Malcolm Deas, Carlos Eduardo Jaramillo, Fernán González, Pilar Moreno de Ángel y Rocío Londoño. Este segundo sistema fue muy exitoso porque no solo aclaraban los conceptos sino se localizaban piezas que venían luego a enriquecer ciertos capítulos de historia, como la guerra los Mil días (100 años de los Mil Días) y Tiempos de Paz.

Algunas ideas museográficas de la curaduría servían para refrescar y actualizar el montaje: en primer lugar la invención de papeles de colgadura para completar el sentido: por ejemplo, las plantas de la Expedición Botánica, los paisajes de la Comisión Corográfica o la exhibición de armas.

En las fichas técnicas se incluyeron caricaturas de la época, que su por material frágil no se podías exhibir. Se acudió a ellas porque como toda gráfica crítica, tienen una misión didáctica. Otro material, por sugerencia de la curaduría que se adicionó fue la incorporación de noticias actuales: por ejemplo, al lado de la prensa donde se imprimió la segunda edición de los derechos del hombre y del ciudadano en 1813, se colocaron fotografías actuales de los secuestrados detrás de cercas de alambre de púas. Al lado de la ficha que ilustra sobre el escudo del hospital de San Juan de Dios, en el Nuevo Reino de Granada, se colocaron las fotografías y noticias sobre el estado del hospital y las intenciones de cerrarlo. Todo ello son comentarios sobre la actualidad.

Otro sistema que innovó la curaduría fue vincular a artistas jóvenes como Lucas Ospina y Alberto Baraya para que crearan obras en determinados momentos históricos difíciles de exponer, por ejemplo, las víctimas de la reconquista española. Otros artistas contemporáneos hicieron exposiciones que se convertían en comentarios sobre la poshistoria, como Nicolás Consuegra y el Braco Dimitrijevic. El primero diseñó vitrinas, bancas y maquetas incongruentes que competían con los diseños funcionales del museo. Para el segundo se aprovechó el espacio de una sala aun sin restaurar, para no incomodar a los visitantes y se le facilitaron objetos sin valor del museo, para que presentara su instalación *Triptics pos-histórico*. En estos experimentos, se tuvo en cuenta en todo momento, el respeto a la relación espectador-patrimonio.

El objetivo de los nuevos guiones fue mostrar un recuento de la historia del país no solo desde el plano histórico, sino desde el arte y la ciencia, integrando los diversos objetos de su colección en una mirada que reflejara la conformación y consolidación de la nación. La labor de investigación para la elaboración de los nuevos guiones de las salas permanentes, que se inició en 1989, es uno de los trabajos más arduos pero también el que más satisfacción ha brindado.

Como el museo tenía que cerrar algunas áreas por la restauración del edificio, la curaduría proyectó una exhibición exitosa que se llamó «Obras en Prisión». El pasado carcelario del edificio permitió la recuperación de las celdas que se cerraron con las mallas inútiles que antes servían para las reservas de las obras. En cada celda se colocó un capítulo de la historia y el público encontró placer al ver el pasado prisionero.

El acceso del público a la colección permanente se obtuvo al implantar el guión por medio de la exhibición. Afortunadamente se contó, cuando ya se iba a proceder con un equipo joven, dirigido por Paula Dever, que investigaba materiales y maneras novedosas de exhibir.

Con relación a las exposiciones internacionales, tales como Henry Moore, Eugéne Boudin, Alphons Mucha, Joaquín Sorolla, así como las exposiciones espectáculo Picasso, Rau, Rembrandt, se hacían pasar por el tamiz de la curaduría, aunque estas vinieran como es natural, con curaduría incluida. La labor de la curaduría consistió en procurar que no se colocaran al margen del país y de su público. Por otra parte la curaduría escribía los apoyos y se suministraba toda la preparación intelectual de la exposición. Se procuraba incluir piezas de la colección del museo con el fin de hacer correspondencias: así se pudieron exhibir con Picasso, máscaras africanas y dos obras de Carriére de la colección etnográfica e internacional respectivamente. Con la obra de Sorolla se hizo una exposición de los alumnos y seguidores de Sorolla en Colombia. En la exposición Rau no solo se hicieron los apoyos sino se obligó a reformar el guión para hacerlo más próximo a Colombia.

Desde la perspectiva de la ciencia, la historia y el arte se ha logrado configurar, por primera vez, la Curaduría del Museo Nacional de Colombia como entidad cuyo objetivo principal es la investigación. De esta manera, la labor no fue un trabajo solitario sino de un equipo

interdisciplinario que se fue renovando con los años, para darle el soporte científico a las múltiples actividades propias del Museo.

La esfera de piedra

A los museos cuya misión es conservar, investigar y difundir se les presentan retos relacionados con los límites temporales de lo que deben guardar, estudiar y exhibir. El deber le impulsa a coleccionar cuadros, documentos y objetos testimoniales. Sin embargo, ¿hasta qué momento de la historia un acontecimiento adquiere carácter museal? ¿Dónde están los límites de la contemporaneidad o poshistoria?

En el trabajo curatorial se tuvo en cuenta prever para el futuro, lo cual lo motivó a ampliar las colecciones, a mostrar otras caras de la historia con protagonistas diversos. Si bien muchos de los objetos que se comenzaron a exhibir tienen cincuenta, ochenta y cien años, otros apenas llegan a los ocho años de existencia. Un museo que por más de un siglo ha representado la institucionalidad, la historia oficial con todo lo que ella tiene de excluyente, inició desde la curaduría la revisión de sus guiones. Al reflexionar sobre la paz, sobre federalismo y centralismo, sobre los proyectos científicos y las posiciones artísticas se ampliaron sus miradas al pasado y se trazan nuevas rutas a sus visiones.

Los objetos que se exhiben son reales, no son archivo muerto, han estado en contacto físico con personas, con sitios, llevan una carga espiritual. Son presencias de divergencia y reconciliación. Son memoria para no olvidar.

En el momento en que se inició la reprogramación y durante los 14 años que se luchó por consolidar por medio de muchas estrategias la consolidación y actualización del guión se experimentó «el permanente deseo de establecer una sólida correspondencia con el presente»[10]. En el tiempo que se configuró el guión se dio una convergencia entre el trabajo museal, la Constitución de 1991 y el pensamiento posmoderno. Si bien era refrescante reflexionar desde el Museo Nacional sobre lo pluriétnico y multicultural, se planteaba la duda sobre la validez de la institución patrimonial llamada museo, herencia de la ilustración. El papa del posmodernismo Douglas Crimp quien escribió *On the Museum's Ruins* había planteado en 1980 la ruptura con instituciones como el Museo de arte[11]. Pero ¿cómo asimilar el concepto de

10. Aurora León, *El museo: teoría, praxis y utopía.* Ed, Cátedra, Madrid, 1986.
11. Anna María Guash, *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)*, Murcia, Cendeac, 2006, p. 139.

receptáculo de la memoria a las dudas de la vigencia de un Museo Nacional?

Las metrópolis y la mayoría de las ciudades occidentales seguían y siguen hasta el presente construyendo, conservando, estudiando y difundiendo su patrimonio en museos, sin discutir el término y sus orígenes. Los museos colonizados o ecomuseos siguen luchado desde el decenio de 1960 por recibir de vuelta los bienes que les han sido saqueados por los museos colonizadores[12]. Los investigadores de los grandes museos trabajaban y aun trabajan en sus áreas sin importarles mucho el fin del arte, el fin de la historia, el fin de los museos. Sin embargo, algunos devotos posmodernistas en Colombia, han escrito textos poniendo en duda la legitimidad del Museo Nacional porque los gobernantes en 1828 habían pedido a las autoridades provinciales les enviaran animales y plantas de sus regiones para la colección del Museo.

Los museos que guardan la memoria tienen por deber difundir valores: el Museo Nacional ha estado preocupado en los últimos tiempos por la creación de iconos y para ello ha creado distintas estrategias entre las que reconocen, el examen de las piezas esenciales, sus posibilidades de abstracción y la ante-imagen. La creación de iconos en las instituciones que guardan la memoria, se convierte, en los momentos de crisis, en un programa para establecer tablas de salvación.

Un día en las reservas del Museo Nacional encontramos una esfera de piedra de unos 60 centímetros de diámetro que tenía incrustada una placa de bronce con el nombre. Estaba catalogada con el número 1106 y se llamaba «Bola de piedra que coronaba la Tribuna que existió en la Plazoleta del cementerio». ¿Era una pieza ornamental? ¿A que etapa histórica pertenecía? ¿Cuál era la historia que contaba? Se dice, dentro del lenguaje de los museos, que los objetos hablan: un oidor Luis Cortés de Mesa quién mató a su asistente, para ocultar un delito que había cometido. Fue condenado a muerte y la esfera había servido para marcar en la actual plaza de Bolívar el sitio donde se había sido ejecutado y recordar el castigo a los corruptos, no importa su rango. Era tan sencilla la pieza, sin ninguna figura. No obstante, era tan grande la carga ética. La esfera fue removida al cementerio y de ahí al museo. La historia se había olvidado. Recuperarla y exhibirla para que dialogue con el presente es un símbolo de cómo el patrimonio tiene validez aún en el siglo XXI y en los momentos que atraviesa el país.

12. Hugues de Varine, «Ética y patrimonio descolonizar la museología» *Noticias del ICOM*, vol. 58, 2005 Nº 3, p. 3.

Cadena operatoria museológica en la VI *Jovem Arte Contemporânea* del museo de arte contemporáneo de la Universidad de SãoPaulo - Brasil

*Michelle Evans**

Introducción

Este texto deriva de la monografía del mismo nombre, presentada en 2002 a la Universidad de São Paulo (USP), como requisito para la obtención del título de Especialista en Museología. El propósito, entonces, era el estudio de la aplicación de la cadena museológica a la *VI Jovem Arte Contemporânea* (JAC). La JAC fue un evento del Museo de Arte Contemporáneo (MAC), que en su sexta versión en el año de 1972 adquirió matices conceptuales. El trabajo se justificaba, por tanto, en el interés que suscita el manejo institucional de una modalidad artística que desafía la idea de museo. Ello siempre desde la perspectiva de la escuela de Museología de la USP, según la cual la cadena museológica tiene dos momentos: salvaguardia y comunicación (incluyendo en el primero las actividades de planeación, apropiación, conservación y documentación; y en el segundo, las de expografía, acción educativo-cultural y evaluación). Tales procedimientos fueron revisados uno a uno en el contexto de la *VI JAC*, mediante consulta a las fuentes primarias y entrevistas a algunos de los involucrados.

Antecedentes históricos

El MAC-USP fue creado en 1963, gracias a la donación de la colección del Museo de Arte Moderno de São Paulo. Walter Zanini, su director hasta 1978, ideó las JAC como un mecanismo para poner en evidencia las últimas tendencias de la producción artística brasilera.

* Profesora Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.

De 1963 a 1971 esa producción se ajustó a las formas tradicionales de la pintura, el dibujo, la escultura y el grabado; mientras que en la última fase, de 1972 a 1974, predominaron los trabajos conceptuales. Más que un parentesco formal, el arte conceptual brasilero tenía en común el desinterés por el espectador, por el aspecto material de la obra y por el museo; en otras palabras, por el trípode de la museología: público, colección e institución. Ante tal crisis, Zanini proponía como alternativa que el Museo fuera, además de receptáculo de objetos, un centro operacional. En 1972, este concepto fue puesto en práctica con ocasión de la *VI JAC*.

VI JAC

El reglamento de la *VI JAC* establecía lo siguiente: selección de artistas por sorteo, distribución del espacio expositivo por sorteo, abolición del jurado, abolición de prerrequisitos para la participación, abolición de la clasificación por técnicas, abolición del requisito referente a la edad, abolición del requisito de nacionalidad, sustitución del premio de adquisición por fondos para investigación, y apertura del Museo al público durante el proceso de montaje. Tales medidas produjeron implicaciones en todos los momentos de la cadena operatoria museológica, como se ve en seguida:

Planeación

La planeación es la actividad mediante la cual se elabora un programa para el proceso de musealización. En el ámbito de las artes plásticas esta incluye el conocimiento de las obras, su selección de acuerdo a un eje temático, y un simulacro de su colocación en el espacio; en otras palabras, la curaduría. En la *VI JAC*, sin embargo, el 'curador' fue el azar. El resultado de un sorteo convirtió automáticamente los favorecidos en artistas y su trabajo en arte, condición después avalada por el Museo a través de la exposición. Desde este punto de vista, el papel del MAC se redujo apenas al establecimiento de las reglas del evento y a la verificación de su cumplimiento.

Expografía

La expografía es el procedimiento que visa la consolidación de los discursos expositivos. En la *VI JAC* este procedimiento también fue

irregular, visto que el Museo no tuvo como anticiparse al producto final. Su control del lugar terminó con el trazado en planta de un esquema de distribución por lotes. Cómo se desarrollaban estos espacialmente era una cuestión que solo competía a cada 'propietario'. El resultado, en consecuencia, fue lo más cercano a una feria de 84 puestos. Sin ninguna cohesión o preocupación de conjunto, cada lote tenía un proyecto independiente del vecino. Lado a lado podían encontrarse una pintura, un *performance*, y un lote nunca ocupado. Sin lenguaje de apoyo institucional, los autores debían explicar su trabajo al público en una hoja dactilografiada y fijada en un lugar visible. Mudo y atado de manos por su propia iniciativa, el Museo asistió en la *VI JAC* a un fenómeno de crecimiento espontáneo.

Acción educativo-cultural

La acción educativo-cultural es la práctica que posibilita la interacción con el público. En la *VI JAC* no fue prevista ninguna estrategia expográfica o humana para transmitir al público el punto de vista del Museo. Para el MAC no era sencillo posicionarse a través de la figura del mediador, ya que este suele reproducir el pensamiento del curador y en la *VI JAC*, como se dijo, el curador fue el azar. Como alternativa al discurso oficial, el Museo propuso el diálogo directo entre artista y público. Los asistentes, ahora actores, fueron exhortados a discutir con los autores los proyectos y a emitir sugerencias y críticas. Además de ese intercambio, los artistas debieron sustentar oralmente sus propuestas en un debate público animado por figuras del arte brasilero. La presencia del artista –tradicionalmente reemplazada por su obra– y el aporte del público –tradicionalmente inexpresivo– aumentaron la complejidad del evento.

Conservación

La conservación es la práctica que visa busca mantener la materialidad de los objetos. Como era de esperar, fue la etapa de la cadena operatoria museológica menos atendida durante la *VI JAC*. Lo anterior debido a que el arte conceptual rechaza la prolongación de la vida de una obra concebida para ser apenas la concretización temporal de una idea. Desde esta perspectiva, el deterioro, el envejecimiento y la degradación son vistos como características naturales e inclusive positivas. En ese sentido, fueron comunes en la *VI JAC* los proyectos cuyo fundamento era la corrupción acelerada de los soportes, lo orgá-

nico, el cuerpo biológico y su exposición a procesos de putrefacción. Para el Museo todo ello fue un dilema: ser consecuente con los enunciados de la corriente conceptual o garantizar la integridad de las personas. El caso del lote 15 es revelador a este respecto. El artista colocó encima de una base un pedazo de carne cruda de 30 kilos de peso, sin ninguna refrigeración, con el propósito de incomodar a los visitantes –la idea era medir la resistencia del público en función del tiempo de putrefacción de la carne. Una intervención del Museo con miras a mantener la integridad física de la obra contrariaba la intención del autor; el abandono de la obra a su proceso de descomposición ponía en riesgo la salud de los presentes; y la eliminación implicaba el descarte de lo que era llamado obra por el artista y así reconocido por el Museo con su exposición. El desenlace corrió por cuenta del Departamento de Salud Pública, que después de varias protestas intervino y retiró la carne. Seguidamente, el Museo recibió las protestas de la contraparte exigiendo la restitución de la carne, 'sumaria y brutalmente desaparecida'. Es decir, no había consenso, tampoco entre los participantes, sobre cómo debía ser encarada la conservación de las obras conceptuales.

Documentación

La documentación es la práctica mediante la cual se organiza la información sobre los objetos. En la *VI JAC* esta tarea fue confiada al catálogo. Ausente del programa inicial, el catálogo fue resultado del acuerdo entre los participantes, quienes el día de la premiación optaron por renunciar a los fondos de investigación para destinarlos a la confección de un registro del evento. Lo que se revela en esa decisión es que a pesar de heterodoxa, la *VI JAC* acabó recurriendo a estrategias convencionales en función del interés de los artistas por conservar el momento vivido, lo que no es más que la legitimación del museo, en teoría rechazado, como órgano preservador de la memoria cultural.

Evaluación

La evaluación es la metodología que posibilita la comprensión del proceso museológico. La consecuencia más importante de esta etapa fue la determinación de cambiar las normas para la realización de la séptima versión de la exposición. El MAC exigía, entre otras, precisión en las propuestas en cuanto a la idea, a los medios técnicos y materiales a emplear, y a las necesidades de espacio y tiempo; y más

importante aún, se reservaba el derecho de selección. En otras palabras, se volvió al esquema de curaduría artística. Eso, desde el punto de visto interno o institucional. La crítica, por su parte, tuvo apreciaciones diversas, entre las que se destaca la siguiente: «Quien fue vio esto: gallinas ahorcadas, huevos quebrados, tortugas y gallinas vivas, sesos de vaca (...), conejos (vivos) pintados de morado, azul y amarillo. Y basura, mucha basura regada por varios lotes: tierra sucia, cabellos, papeles arrugados, gritos grabados, un piano desafinado y carne de vaca llena de moscas[1]».

Apropiación

La apropiación es el proceso de incorporación de un bien de manera permanente. El programa de la *VI JAC* no contemplaba la adquisición para el Museo de ninguna de las obras participantes, entre otras razones, porque no sería ético colectar aquello que no se está en condición de conservar. Por otro lado, es posible que el MAC tampoco estuviera interesado en garantizar la perennidad museal a trabajos de dudosa cualidad que lograron visibilidad y legitimación por un golpe de suerte. En ese sentido, el Museo se curó en salud con la alternativa del reconocimiento en dinero en reemplazo del premio adquisición, que además era consecuente con el museo defendido por Zanini, entendido como órgano coautor de la creatividad, antes que como coleccionador.

Consideraciones finales

En la *VI JAC* fueron omitidas varias etapas de la cadena operatoria museológica. Con relación a los procedimientos de salvaguardia, fueron dispensadas la curaduría artística, la colecta y la conservación de las obras. En lo que se refiere a los procedimientos de comunicación, el Museo se abstuvo principalmente de intervenir en las actividades expográficas y educativo-culturales. En síntesis, primó la tendencia comunicacional sobre la preservacionista.

1. Universidade De São Paulo, Museu de Arte Contemporânea, VI Exposição Jovem Arte Contemporânea, 1972 (Catálogo de exposición).

En ese sentido, lo que el Museo hizo fue una adaptación de la cadena operatoria museológica al contexto del arte conceptual. En consonancia con los presupuestos teóricos de los conceptuales, el MAC privilegió las funciones museológicas 'intelectuales' por encima de las propiamente físicas.

El Museo de arte como espacio para la educación

*Beatriz Eugenia Pérez Pineda**

En primera instancia quiero agradecer la invitación a participar en el presente seminario; ha sido para mí una interesante oportunidad para reflexionar sobre el papel de la educación en los museos artísticos, y especialmente en el contexto de la labor que desempeño actualmente en el Museo de Antioquia, y así enriquecer el proceso de consolidación de las políticas educativas del Museo y su modelo pedagógico, actualmente en construcción.

La presente comunicación tratará el tema de los servicios educativos en los museos del arte, la relación entre pedagogía y arte en el contexto del museo, y presentará algunas propuestas desarrolladas recientemente en el Museo de Antioquia.

Apuntes para una historia de los departamentos de educación en museos

A partir de una revisión de textos dedicados a temas como la historia de los museos, museología y museografía, y los pocos textos especializados sobre pedagogía museística que es posible de encontrar en nuestro contexto, podemos esbozar un recorrido por la historia de los departamentos de educación en museos.

Los pioneros, con más de un siglo de existencia son los departamentos de museos europeos, en especial los belgas, holandeses e ingleses; sus inicios se remontan hacia finales del siglo XIX. Los servicios se centraban en el préstamo de objetos a maestros para el desarrollo de las actividades en las aulas; estas labores estaban a cargo de voluntarios, maestros de escuela en muchos casos.

La historia de las áreas dedicadas a la educación en museos estadounidenses y canadienses se remonta a principios del siglo XX. El interés por la educación estaba presente ya desde el surgimiento y establecimiento de los mismos, y se dirigió a la creación de programas

* Coordinación de Educación Museo de Antioquia.

orientados especialmente hacia el público escolar; sus modelos se caracterizaban por la unión de estos con el currículo académico de escuelas y colegios.

En las décadas de los setenta y ochenta surgió un interés inusitado por el desarrollo de los programas educativos en museos, especialmente en España y en varios países de Latinoamérica, con avance tanto en lo teórico como en la práctica.

A diferencia de países latinoamericanos como Brasil, Argentina, Venezuela, Chile y México, donde las prácticas educativas con programas estructurados hacen parte del quehacer de los museos, en Colombia el interés por el desarrollo de programas educativos en museos ha sido poco, solo algunos museos de la capital cuentan con propuestas consolidadas, como el Museo Nacional de Colombia, el Museo de Oro y demás adscritos al Banco de la República.

Pedagogía y arte en el contexto museo

Al abordar esta relación surgen preguntas como:

¿Cuál es la diferencia de aprender en la escuela y en el museo? ¿Qué posibilidades ofrece el museo para el aprendizaje? ¿Cuál es el modelo o modelos acertados para la educación en museos? ¿Cuál es la labor pedagógica del museo?

La diferencia fundamental que existe entre aprender en la escuela y el museo, radica en que el último permite la contemplación real y directa del objeto para su estudio e interpretación; además, en el museo se posibilita la educación no formal, entendida como la educación desarrollada en aquellos contextos en los que existe una intencionalidad educativa acompañada de una planificación de las experiencias de enseñanza-aprendizaje, pero que ocurren fuera del ámbito escolar obligatorio.

Para María Inmaculada Pastor, especialista en pedagogía museística, el museo es un espacio propicio para el desarrollo de tres tipos de aprendizaje:

1. Conceptual
2. Procedimental
3. Actitudinal

El conceptual se refiere al aprendizaje de conocimientos sobre hechos históricos, sociales, políticos, artísticos, además, sobre temas como movimientos y estilos artísticos.

El procedimental, se relacional con lo formal, con el aprendizaje técnico y el oficio.

El actitudinal, aprendizaje de valores como el respeto, el trabajo en equipo, la comprensión.

Además, es un espacio que propicia el desarrollo de las capacidades cognitivas, el saber observar, interpretar, comparar y relacionar, a la vez que ofrece un trabajo interdisciplinario para la compresión por medio de diversas áreas del saber.

La pedagogía está llamada a jugar un importante papel en el desarrollo de las propuestas curatoriales en el museo. La actividad pedagógica debe permear la exposición, con una creación interdisciplinaria que dé como resultados muestras pensadas para sus visitantes, tanto en los contenidos como en lo museográfico, y que cuente con múltiples recursos didácticos como textos y medios diversos que permitan elegir temas y profundizar en los que más les interese, sin un intermediario. Esto garantizará la proyección de los servicios educativos.

La labor de la pedagogía en la institución museo es proponer estrategias encaminadas a potenciar la interpretación, la expresión y la comprensión de sus interlocutores.

En este sentido resulta pertinente mencionar el trabajo del Comité Internacional para la Educación y Acción Cultural en Museos, CECA, asociación adscrita al ICOM (consejo internacional de museos), en cuyos encuentros, seminarios y publicaciones se han debatido las problemáticas, posturas, estudios y prácticas de educación en museos desde la década de los setenta.

Propuestas pedagógicas relevantes

Las experiencias que presento a continuación ilustran dos vertientes posibles en el desarrollo de los servicios educativos: propuestas soportadas en el currículo escolar y el trabajo en comunidad con públicos no habituales.

Aprendiendo a través del arte, proyecto del Museo Guggenheim de Bilbao implementado desde 1998, tiene por objeto vincular las prácticas artísticas a un tema determinado del currículo escolar. La construcción de las actividades se realiza de común acuerdo entre un artista vinculado al Museo, que visita el colegio y el maestro responsable de la asignatura (como biología, matemáticas o lenguaje), para ser desarrolladas en el aula. Como resultado final se realiza una gran exposición anual en una de las salas temporales del Museo.

Otra propuesta interesante es **Los museos cotidianos: espacios de acción y reflexión sobre ciudad, patrimonio y convivencia**, del Museo Nacional de Colombia, desarrollado en 2004. Se describe como una

> ... propuesta... que... nació de la necesidad de trascender los espacios físicos del museo e ir más allá de sus funciones tradicionales: coleccionar, adquirir, investigar, conservar, comunicar y exhibir un patrimonio nacional, para aproximarse a un patrimonio cotidiano que se construye y se transforma en el diario vivir, en el hogar, la cuadra y el barrio.
> Este proyecto fue concebido como un espacio para la recuperación de la historia, la memoria y los lazos de identidad barrial. Asimismo, es una manera de asociar el museo con un lugar en el que se pueden potenciar el sentido de pertenencia y el respeto por el patrimonio común, a partir del reconocimiento y la valoración del patrimonio personal y las historias de vida.
> Se trabajó con las comunidades de los barrios Egipto y Las Cruces, con el propósito de construir una versión de la historia local a partir de la identificación y valoración de su patrimonio individual y colectivo[1].

Tres recientes prácticas pedagógicas en el Museo de Antioquia

El Museo viene desarrollando proyectos pedagógicos encaminados a conectar otras formas de expresión artística que posibiliten el encuentro con otros públicos, con nuevos intereses y saberes. A continuación presentaré tres experiencias recientes:

- *Confidencias*, obra del pintor antioqueño Francisco Antonio Cano, fechada en 1901, sirvió de inspiración para la propuesta que desarrolló el Grupo de teatro la Mosca Negra, que tiene como sede de ensayo uno de los auditorios del Museo. El montaje teatral escenificaba la escena del cuadro, un diálogo entre madre e hija, donde las confidencias se referían a la historia del Museo, a lo que contiene, a lo que propone. La puesta en escena tuvo como objetivo motivar e invitar a los transeúntes de la calle Carabobo y la Plaza Botero a que participaran en la celebración del Día Internacional de los Museos, el pasado 18 de mayo*.

Esta obra produjo gran expectativa y curiosidad en los transeúntes, quienes participaron de la celebración.

- **Sala didáctica *Universo de Objetos Cotidianos***, como parte de la exposición retrospectiva de Santiago Cárdenas, el área de Educación del Museo diseñó un espacio de interacción, insertada en el recorrido de la exposición, compuesto por siete obras recreadas. El propósito de la sala era propiciar el acercamiento de manera vivencial a la obra del artista, donde los visitantes se involucraran con los objetos, jugaran con ellos, brindándoles la posibilidad de interactuar, de interpretar y de hacer parte de una obra como el caso de la re-creación de la obra *Algo de comer*, 1967.

- **Pedro Nel y el fantasma de la mina**, obra de teatro de muñecos realizada por un grupo de guías del Museo como parte del Plan didáctico que acompañó la exposición *Pedro Nel Gómez y su época*, celebrada entre diciembre de 2005 y marzo de 2006. Esta obra nos pone en contacto con la producción artística del Maestro Pedro Nel Gómez, nos muestra sus sueños de ser artista, viajar a Europa, y el sueño de convertir su casa en Museo, compartido con su esposa Guiliana Scalaberni.
  Se muestra además su interés por los mitos tanto regionales como los clásicos griegos donde destacamos personajes como *La Patasola*, *La Llorona* y *El Gritón*. Otros personajes típicos tomados de sus cuadros son el *Minero muerto*, *Las Barequeras y su esposa Giuliana*.
  La obra se presentó en doce ocasiones, previas a la visita de la exposición. La reacción de los niños al contemplar las obras era de familiaridad con los personajes, los identificaban y reconocían.
  El uso de estrategias diferentes como la representación teatral con fines pedagógicos permite acercar el discurso del Museo, sus contenidos, su misión a un público amplio, y nos ha abierto nuevas maneras de hacer y de llegar.

Para finalizar citaré un aparte de la intervención del museólogo yugoslavo Tomislav Solá, director de la *European Heritage Association*, en el seminario Interregional Museos y Educación, Guadalajara 1986, organizado por el ICOM. Este texto se relaciona tanto con el tema en cuestión como con el propósito del presente seminario.

Museos para el presente

> Un museo no es un fin en sí mismo, es un medio. Ni coleccionar objetos o los objetos en sí constituyen un fin. Todo eso es solo un medio, ¿para qué?, Para comunicar... La transferencia de experiencia (que es lo que un museo debe hacer).
> El propósito de la correcta comunicación en el museo es proporcionar argumentos y evidencias para la *comprensión* de algunos problemas, fenómenos y relaciones... El propósito de esta comunicación creativa es la... creación de *sensibilidad* ante el mundo que nos rodea y su futuro.
> Creo que la ruptura principal en la filosofía de los museos es el giro de la eternidad al presente... La tarea redefinida de los museos suena hasta banal en su simplicidad. Protección de la identidad. Se refiere a todo, desde continentes

1. Aparte de la presentación del proyecto realizada por Margarita Reyes en el Seminario Guiones museológicos: la historia detrás de los objetos, Armenia 2005.
* De 2006 (N. del Ed.).

hasta individuos, de la naturaleza a los artefactos, de la cultura material a los valores espirituales...
Los museos experimentan la tentación latente de olvidar la razón de su existencia... el propósito de su esfuerzo.
Museo... es vivo... participativo... flexible. Su área de interés es el presente y está definido territorialmente... es generador de conciencia colectiva, de esa sensibilidad perdida para el ambiente y la introspección.

Bibliografía

Asencio, Miquel y Elena Pol, *Aprender en el Museo*, Material bibliográfico II Máster en Museología, España, Universidad de Valladolid, 2003.

Asencio, Miquel y Elena Pol, *Nuevos escenarios en Educación: aprendizaje informal sobre el patrimonio, los museos y las ciudades*, Buenos Aires, Aique Grupo Editor, Argentina, 2002.

Museo Nacional De Colombia, *Educación en Museos*, Bogotá, 2001.

Pastor Homs, María Inmaculada, *Pedagogía Museística: Nuevas perspectivas y tendencias actuales*, Barcelona, Ariel Patrimonio, 2004.

Schmilchuk, Graciela, *Museos: comunicación y educación. Antología Comentada*. México, CENIDIAP (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas), 1987.